MUZYKA KOŚCIELNA

MIESIĘCZNIK
POŚWIĘCONY MUZYCE KOŚCIELNEJ I LITURGJI

ROCZNIK III
1 9 2 8

POZNAŃ

REDAKTOR: ZYGMUNT LATOSZEWSKI
WYDAWCA: ZWIĄZEK ORGANISTÓW
ARCHIDIECEZJI GNIEŹNIEŃSKO-POZNAŃSKIEJ

SPIS RZECZY

Rok III Nr. 1

MUZYKA KOŚCIELNA

Miesięcznik poświęcony Muzyce Kościelnej i Liturgji

TREŚĆ:

Poznań Styczeń 1928

Cena egzempl. 1,— zł.

Muzyka kościelna

wychodzi w Poznaniu w połowie każdego miesiąca pod redakcją Zygmunta Latoszewskiego (św. Marcin 5.) Adres Administracji: ul. św. Marcina 7/8

Wydawca: **Związek Organistów Archidiecezji Gnieźnieńsko - Poznańskiej.**

Warunki prenumeraty: Abonament na rok 1928 wynosi 10 zł (12 numerów), półrocznie 5,50 zł Cena poj. egz. 1 zł. Cena ogłoszeń: 1/1 str. 60 zł. 1/2 str. 35 zł, 1/4 20 zł. Konto P. K. O. nr. 207940. Do nabycia w księgarniach i składach nut. Skład główny: Administracja „Muzyki kościelne- w Poznaniu ul. św. Marcina 78.

MUZYKA KOŚCIELNA

Miesięcznik Poświęcony Muzyce Kościelnej i Liturgji

Rok III Poznań, styczeń 1928 Nr. 1

Rozpoczynamy trzeci rok wydawania naszego pisma. Mimo trudnych warunków, w jakich pracowaliśmy dotychczas, zdołaliśmy nietylko uzasadnić konieczność istnienia pisma, lecz z radością widzimy, że stało się ono potrzebą polskiego świata muzyczno kościelnego. Przy pomocy licznych znakomitych współpracowników udało się utrzymać pismo na odpowiednim poziomie, a doborem tematów przyczynić się do skutecznej oświaty w kierunku muzyczno-liturgicznym. Jest też naszym głównym celem systematycznie oświecać ogół organistowski o zadaniach, jakie ma do spełnienia w naszych warunkach w myśl wzniosłych postulatów Piusa X, zawartych w „Motu proprio" z r. 1903. Zdajemy sobie z tego sprawę, że droga do osiągnięcia w Polsce praktyki liturgicznej, jakiej domaga się orędzie Piusa X jest jeszcze daleka. Tem szczególniejszy obowiązek ma pismo nasze, aby pouczać i zachęcać do wytrwania w wysiłkach, zmierzających do podniesienia poziomu naszej muzyki kościelnej.

Bieżący rok, w którym przypada dwudziestopięciolecie ogłoszenia „Motu proprio", przypomina nam tem uroczyściej nasze obowiązki względem muzyki kościelnej w polskich świątyniach, to też przyjdzie nam w nowym roku zdwoić wysiłki, aby godnie uczcić wielki jubileusz.

Postępując zasadniczo po tej samej linji programowej co dotąd, starać się będziemy o możliwie wszechstronne omówienie na łamach „Muzyki Kościelnej" wszelkich zagadnień, wchodzących w zakres zainteresowań pisma. Starania nasze pójdą także w kierunku możliwie pełnego odzwierciadlenia życia muzyczno-liturgicznego w całym kraju, aby przy pomocy uzyskanego po pewnym czasie przeglądu plusów i minusów, móc tem skuteczniej prowadzić akcję oświatową. Niewątpimy, że i w nowym roku pismo nasze cieszyć się będzie powszechnem, życzliwem poparciem i że zdoła sobie zasłużyć na jeszcze szersze. Będzie to jednak możliwe tylko przy takiem, jak dotąd ofiarnem poparciu wysiłków redakcji przez grono łaskawych współpracowników pisma, którym na tem miejscu szczególnie serdecznie dziękujemy za tyle względów okazanych „Muzyce kościelnej".

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

MSZA PASTORALNA TOMASZA SZADKA
(„Dies est laetitiae")
(1578)

Nieliczne są niestety msze wielogłosowe, które pozostały po polskich kompozytorach, należących z racji swej twórczości do drugiej połowy XVI wieku. Ponadto większą jest ilość tych mszy, o których wiemy, niż ilość mszy, które posiadamy. Prawie wszystkie odkrył ś. p. X. Dr. Józef Surzyński, wydawszy niektóre z nich w swoich „Monumenta musices sacrae in Polonia". I gdybyśmy chcieli sporządzić bibljografię wielogłosowych mszy polskich z II połowy XVI wieku, to niewiele mielibyśmy do wykazania, niewiele też dodając do tego, co wszystkim historykom muzyki polskiej jest wiadome, nie tracąc jednak nadziei, że zwolna zasób ten powiększy się na chwałę naszej przeszłości muzycznej. Oto msze polskie z ery Zygmuntów i Batorych:

1. Krzysztof Borek (zm. w r. 1557?): msza 5—głosowa bez tytułu (bez „Agnus„).
2. Krzysztof Borek: msza 5—głosowa „Te Deum laudamus" (data kopji: 1573).
3. Wacław z Szamotuł (zm. w r. 1572): officia na 4 głosy (znane tylko z inwentarza z r. 1572).
4. Wacław z Szamotuł: officia na 6—głosów (znane tylko z inwentarza z r. 1572).
5. Wacław z Szamotuł: msza vocum 8 (znana tylko z inw. z r. 1572).
6. Autor anonimowy (Wacław z Szamotuł?): msza na Heynał vocum 5 (znana tylko z inw. z r. 1572).
7. Marcin Leopolita (zm. w r. 1589?): Missa Rorate, 5—głosowa.
8. Marcin Leopolita: Missa de Resurrectione, 5—głosowa.
9. Marcin Leopolita: Missa Paschalis, 5—głosowa.
10. Tomasz Szadek (zm. w r. 1611 lub niebawem): Officium „Dies est laetitiae", 1578, 4—głosowa.
11. Tomasz Szadek: Officium in melodiam motetae Puis ne me, 1580, 4—głos.
12. Autor anonimowy (kantor z Zamościa): Officium Nativitatis Domini, 12 vocum (znane tylko na podstawie zapiski archiw., z r. 1595).

13. Krzysztof Klabon (zm. po r. 1616): Officium „Sancta Maria", 4— lub 5—głosowe[1]).

Z tych 13 mszy wzgl. officjów zachowały się w całości tylko trzy (nr. 9, 10 i 11), fragmentarycznie zaś również tylko trzy (nr. 1, 2 i 13), pozostałe zaś siedem mszy znane są tylko z tytułu. Jest więc rzeczą zrozumiałą, że w tych warunkach nie możnaby opracować tematu, któryby się zajmował „rozwojem mszy wielogłosowej polskiej" w XVI wieku, każda natomiast zachowana w całości msza polskiego kompozytora z przed r. 1600 budzi zrozumiałe szczególne zainteresowanie. Dlatego też poświęcamy mszy Tomasza Szadka, „Dies est laetitiae", osobną pracę, jako utworowi kompozytora, którego drugą mszę, „in meliodiam motetae Puis ne me (peult venir)", wydał X. Dr. J. Surzyński w I zeszycie swych „Monumenta musices sacrae in Polonia (Poznań, 1885[2]).

Na podstawie dotychczasowych badań nad biografią Szadka, zawartych w pracach Surzyńskiego, Polińskiego, Tomkowicza Chybińskiego[3]) podajemy szereg wiadomości biograficznych, dotyczących kompozytora mszy, którą się zajmujemy w niniejszej pracy.

Tomasz Szadek, który w źródłach archiwalnych nie jest nazwany nigdzie „Tomaszem z Szadka", urodził się prawdopodobnie około r. 1550, albo w miasteczku Szadku albo też w Krakowie, gdzie już w I połowie XVI wieku spotykamy wśród sfer małomieszczańskich nazwisko Szadków. Ponieważ w rękopisach muzycznych rorantystów wawelskich spotykamy wiadomość, że Szadek był bakałarzem sztuk wyzwolonych (napis przy introicie „Vultum Tuum": „artium lib. Bacc."), przeto wnosić należy, iż przed studjum teologicznem musiał uczęszczać na studjum sztuk

[1]) O tej mszy podaje wiadomość niniejsza praca po raz pierwszy.

[2]) W tem samem wydawnictwie, w zeszycie III (1889), ukazała się „Missa Paschalis" M. Leopolity, zawierająca jednak liczne odstępstwa od pierwowzoru. Na podstawie zachowanej częściowo kopji tej mszy przygotował X Dr. Hieronim Feicht poprawne jej wydanie, wraz z pracą o niej, przedstawioną na wydziale filologicznym Pols. Tow. Naukowego we Lwowie (1925).

[3]) Por: Surzyńskiego „Monumenta mus. sacrae in Polonia", z. I, Poznań 1885, „Muzyka figuralna w kościołach polskich od XV do XVIII wieku", Poznań 1889, oraz „Ueber alte poln. Kirchenkomponisten" w „Kirchenmusikalisches Jahrbuch", Ratysbona 1890 — Polinskiego „Dzieje muzyki polskiej w zarysie", Lwów b. r (1907) — Tomkowicza „Materjały do historji stosunków kulturalnych w wieku XVI na dworze królewskim polskim", Kraków 1915 — Chybińskiego „Materjały do dziejów królewskiej kapeli rorantystów na Wawelu, Część I: 1543 — 1624", Kraków 1910 i „Trzy przyczynki do historji muzyki w Krakowie w I połowie XVII wieku", odbitka z „Prac polonistycznych", Warszawa 1927.

wyzwolonych, może na uniwersytecie krakowskim, choć nie mamy o tem żadnych wiadomości, — może jednak na uniwersytecie zagranicznym. Studja teologiczne natomiast odbył najprawdopodobniej w Krakowie, będąc może równocześnie śpiewakiem kapeli królewskiej, do której przyjęto go jako śpiewaka w dniu 25 czerwca r. 1569. Jest to pierwsza data znana nam z życia Szadka. Nie wiemy, gdzie i u kogo kształcił się Szadek w nauce śpiewu i kompozycji. W każdem razie nie na dworze królewskim, inaczej bowiem znaleźlibyśmy go w tych rubrykach rachunków dworu królewskiego, w których czytamy albo „nomina adolescentum cantorum„ albo „fistulatorum nomina”, jak w wypadku Mikołaja Gomółki. Znajdujemy jego nazwisko w rubryce „Musici et alii cantores”, wśród których widnieją około r. 1569 nazwiska Krzysztofa Klabona, Marcina Warteckiego i innych. Kapelmistrzem wzgl. prefektem kapeli królewskiej był wówczas kapelan królewski Jerzy Jasińczyc. Był już Szadek wówczas klerykiem, ponieważ w rubrykach rachunków dworskich występuje pomiędzy „nomina sacrificorum”. Działalności swej śpiewackiej nie ograniczył Szadek do kapeli prywatnej króla, lecz współdziałał także w kapeli roranckiej na Wawelu, i to od r. 1572, w którym Szadek jako „clericus Sacrae Regiae Maiestatis” śpiewał w tej kapeli przez 3 kwartały otrzymując za to „pro consolatione” 12 florenów. Bywał Szadek nadal zastępcą („substytutem”) śpiewaka roranckiego, aż w roku 1575, w którym opuścił kapelę prywatną króla, został prebendarjuszem roranckim, pobierając rocznej pensji (prócz zwykłego utrzymania i mieszkania) 32 floreny rocznie, od roku zaś 1576 — 48 fl. W latach 1579 (w rok po powstaniu mszy „Dies est laetitiae” a na rok przed powstaniem mszy „Puis ne me”), 1580 i 1581, a więc przpuszczalnie w latach najbardziej ożywionej jego twórczości, brak jego nazwiska w rubrykach roranckich. Gdzie wówczas bawił Szadek? W Krakowie czy na obczyźnie? — tego nie można było stwierdzić na podstawie źródeł wawelskich. W r. 1582 pojawia się jego imię po raz ostatni w wykazach roranckich. Nasz kompozytor jest nazwany w tytule introitu „Vultum Tuum” (p. wyżej) także „spowiednikiem i wikarjuszem katedry krak.” („Poenitentiarius Ecclesiae Cathedralis et Viccarius”). Wikarjuszem był już jako rorantysta. Otóż prawdopodobnie porzuciwszy kapelę roracką ograniczył się do wikarjatu i spowiednictwa. Dotąd sięgały dotychczasowe wiadomości o Szadku. Nie znano jego dalszych losów i nie znano

daty śmierci. Nowsze poszukiwania archiwalne na Wawelu pozwoliły mi dodać nieco więcej o nim wiadomości z lat 1602 (24 maja) do 1611 (21 lipca). Szadek występuje nadal jako wikarjusz wawelski, spełniając różne funkcje, wyznaczone mu przez „communitas viccariorum". Był „dywizorem", „rewizorem", „wizytatorem domów" (roranckich), i t. d. Był też „radcą" kapituły wikarjackiej. Z protokułów tej kapituły, zwanej „mniejszą", wynika szereg szczegółów, które świadczą o Szadku niepochlebnie, jakkolwiek nie w każdym kierunku można te protokuły uznać za całkowicie miarodajne. Był Szadek niewątpliwie opieszałym w spełnianiu swych obowiązków. Z naprawą domu, dla siebie przeznaczonego przez wikarjuszy, zwlekał z roku na rok i narażał się na ustawiczne upomnienia. Możnaby to usprawiedliwić konsekwencjami, płynącemi z jego „artystycznej natury", nie przywiązującej do takich zajęć i obowiązków zbyt wielkiej wagi. Do kapituły wikarjackiej zgłaszał się jakiś wierzyciel Szadka z pretensjami, wobec czego wikarjusze musieli swemu koledze — muzykowi zagrozić przykremi następstwami. Zdarzało się Szadkowi — artyście, że wracał na Wawel chwiejnemi krokami..., jak zresztą zdarzało się to innym wikarjuszom wawelskim, o czem wspominają protokuły wikarjackie. Gorszą sprawą było oskarżenie Szadka przez wikarjusza Melchiora z Nowego Targu, że nasz artysta, będąc pewnego wieczora podochoconym, zwrócił szczególną uwagę na pewną osobę innej płci i że ta szczególna uwaga przekroczyła porę wieczorną, wskutek czego stało się „magnum dedecus" w całem „pińczowskim domu", zamieszkałym przez wikarjuszy. Jak się ta sprawa zakończyła, tego nie wiemy. Szadek odparł z oburzeniem podejrzenia zawsze podejrzliwych i skłonnych do inwektyw wikarjuszy i okazał gotowość do „purgatio canonica". Miało to miejsce w r. 1604. Ostatni raz spotykamy się z nazwiskiem Szadka w r. 1611. Wnosimy, że zmarł albo po 21 lipca 1611 r. albo też niebawem. W opuszczonym przez dwór królewski Krakowie był Szadek od r. 1600 niewątpliwie najwybitniejszym muzykiem. Czy był jako kompozytor czynnym do końca życia, tego nie wiemy. Jest jednak rzeczą uderzającą, że poza 2 mszami, powstałemi w r. 1578 i 1580 i poza introitem „Vultum Tuum deprecabuntur" (Annuntiationis Beatae Mariae Virginis[5]), nie posiadającym żadnej daty, nie pozostały w zbio-

[4]) Zbiór tych wiadomości wydałem w „Trzech przyczynkach" (p. wyżej).

[5]) Twierdzenie Pclińskiego (op. cit. str. 82), jakoby Szadek był twórcą

łach wawelskich żadne kompozycje sygnowane jego imieniem i nazwiskiem lub monogramem.

Msza „Dies est laetitiae" znajduje sią w t. zw. księgach konserwatorskich w archiwum miejskiem w Krakowie. Trzy księgi, zatytułowane Cantus, Altus, Bassus pozostały we wspomnianem archiwum; księga czwarta, Tenor, znajduje się w posiadaniu prywatnem poza Krakowem, a dzięki uprzejmości obecnego jej właściciela mogłem z niej korzystać. Brak jeszcze piątej księgi, zwanej zapewne „Vagans" lub „Quinta Vox", wskutek czego niektóre 5—głosowe utwory tego rękopisu pozostały niekompletne [6]), co jednak nie odnosi się do mszy Szadka.

Msza „Dies est laetitiae" jest napisana „ad aequales voces", bez sopranu, mianowicie na alt, dwa tenory i bas, podobnie jak msza „Puis ne me", w której wprawdzie występuje nieco inny zespół klucza (mezzosopran, alt, tenor i bas), lecz — jak zauważył już X. Dr. Surzyński — „dla niskiej pozycji pierwszego tonu może ona byś śpiewaną przez alt, dwa tenory i bas, a w transpozycji o ton niżej nawet przez chór męski". W jeszcze wyższej mierze możemy to samo powiedzieć o mszy „Dies est laetitiae". Już z tego wynika, że msza ta nie była przeznaczona dla kapeli prywatnej króla, lecz dla innej, która też była nazwana królewską i której książki głosowe miewały albo herb królewski na okładkach (n. p. księgi konserwatorskie), albo też monogram „S. S.", oznaczający „ Sacellum Sigismundi" („kaplica Zygmuntowska"). Mowa zatem o kapeli rorantystów. Prywatna kapela króla rozporządzała głosami chłopięcych śpiewaków („pueri cantores", jak ich nazywają rachunki dworu królewskiego). Natomiast kapela rorancka składała się z samych mężczyzn. Wysokie tenory mogły śpiewać nietylko głosy oznaczone kluczem altowym, ale i mezzosopranowym.

Przy badaniu cech zewnętrznych naszej mszy zauważamy brak Agnus. To samo możemy stwierdzić w niezatytułowanej mszy Krzysztofa Borka. Po jednem Agnus posiadają msze: „Te

---

„Salve Sancta Parens", nie jest słuszne. Utwór ten znajduje się w t. zw. księgach konserwatorskich (arch miejsk. w Krakowie) między „Officium Puis ne me" Szadka, a „Alleluja Felix es" Sebastjana z Felsztyna, nie posiada w tytule swym dodanego nazwiska Szadka i prócz tego jest pisany później i inną ręką niż msza Szadka.

[6]) Piąty głos niektórych z pośród tych kompozycyj da się jednak uzupełnić na podstawie innych rękopisów.

Deum laudamus" Borka i „Sancta Maria" Klabona. Dwa Agnus znajdujemy na końcu mszy paschalnej Leopolity i „Puis ne me" Szadka. (C. d. n.)

Ks. Dr. Wacław Gieburowski

CHORAŁ GREGORJAŃSKI I LITURGJA W KLASZTORZE BENEDYKTYNÓW

Kościół katolicki wyposażył wszystkie teksty liturgiczne, przeznaczone do śpiewu, w melodje. Melodje te, zwane chorałem gregorjańskim, są jakby realizacją idei liturgicznej w słowie śpiewanem. Jeżeli Kościół obok chorału zezwala na śpiew wielogłosowy, bądź to a capella, bądź to z towarzyszeniem organowem lub orkiestrowem, nie przestaje wskazywać na chorał gregorjański, jako na klasyczny wzór niezrównanej harmonji między tekstem a muzyką.

W życiu więc Kościoła zajmuje chorał gregorjański i zajmował zawsze miejsce najszczytniejsze, a to przedewszystkiem dlatego, że ściślej, pierwotniej i istotniej złączony jest z liturgją, aniżeli jakakolwiek inna muzyka. Śpiew ten tak dalece nawet ozdabia nabożeństwo liturgiczne, że obrzęd kościelny nic nie traci na uroczystym swym charakterze, gdy towarzyszy mu wyłącznie tylko śpiew gregorjański. Stąd nazywa go „Motu proprio" Piusa X. słusznie ideałem i miarą każdej muzyki kościelnej.

Chorał gregorjański przedstawia wszelkie cechy śpiewu prawdziwie artystycznego, jest dziełem sztuki, tak co do istoty swojej, jak co do formy i środków muzycznych. Artystyczne przymioty chorału polegają na tem, że wyraża on w całej pełni ideę liturgji katolickiej „par excellence" monodycznie, że w głęboko przez kompozytora odczutych szlachetnych tonach obrazuje najwierniej podniosłe piękno akcji liturgicznej. Co do formy, to przedstawia tę samą strukturę logiki muzycznej, co każda inna dobra kompozycja. Motywy więc, zdania i perjody w najskomplikowańszych splotach i warjacjach podtrzymują i zabarwiają przepiękną architektonikę melodyj gregorjańskich. I środki wreszcie chorału gregorjańskiego są artystyczne. Prosta szata melodyj sylabicznych, bogata melizmatyka wyrafinowanych kombinacyj muzycznych przy pomocy nadzwyczaj urozmaiconego pisma tak głęboko estetyczne sprawiają wrażenie, tyle mieszczą siły w sobie i majestatu, tyle ciepła i piękna, że przewyższają stanowczo każdy śpiew wielogłosowy. Śpiew gregorjański nie działa na słuchacza masą przygniatającej go ciężkiej harmonji. Swobodna, nie krępowana taktem monodja płynie lekko i powiewnie, bogactwo i

piękno melodyki wkrada się niespodziewanie zupełnie do serca słuchacza, budząc tam święte uczucia.

Nic dziwnego, że na wartościach chorału poznali się i innowiercy.

Tak np. pisze protestant Thibaut: „Pierwotne ambrozjańskie i gregorjańskie śpiewy składają się z melodyj i intonacyj prawdziwie niebiańskich“ J. J.Rousseau, sławny wolnomyśliciel, wyraża się w ten sposób: „Trzeba być pozbawionym całkowicie już nietylko pobożności, ale wszelakiego smaku estetycznego, dając muzyce wielogłosowej pierwszeństwo przed chorałem“.

Ale chorał gregorjański jest czemś więcej jeszcze, jest podwaliną całej nowoczesnej kultury muzycznej. Ile natchnionych idei zawdzięczają genjusze muzyczni chorałowi gregorjańskiemu. Jak w malarstwie, plastyce i architekturze a po części i w poezji sztuka religijna dominuje nad sztuką świecką, tak muzyka kościelna dominuje nad muzyką świecką. Zabierzmy sztukom pięknym katedry i kościoły, posągi świętych i obrazy, cóż z nich pozostanie? Czem zaś byłaby sztuka muzyczna bez hymnów, psalmów, mszy, motetów, oratorjów? Wszystkie wielogłosowe formy muzyczne od XV. wieku, od epoki „Ars nova“ i „Ars antiqua“ począwszy wyrastają organicznie z chorału gregorjańskiego.

Nie zapomnijmy w końcu o jednej jeszcze wzniosłej zalecie chorału gregorjańskiego. Mam na myśli wartość jego modlitewną. Uprzytomnijmy sobie tylko fakt, że przez przeszło 1000 lat chorał gregorjański jedyną przedstawiał muzyczną formę modlitwy. Chorał był towarzyszem muzycznym Apostołów i pierwszych gmin chrześcijańskich, z chorałem na ustach ginęli nieustraszeni męczennicy chrześcijańscy; każda nuta choralna najcenniejszym jest brylantem w męczeńskiej ich koronie, zroszona krwią i łzami, każda nuta uświęcona modlitwą tysięcy i miljonów chrześcijan. Chorałem krzepił się Kościół w ponurych głębinach katakumb, śpiewał tryumf swój po zwycięsko przebytych prześladowaniach.

Gdyby wypadło jakiemuś artyście wyrazić symbolicznie obcowanie Świętych Pańskich, nie uczyniłby tego może stosowniej, jak melodją choralną. W melodji choralnej jednoczą się i rozumieją wszystkie pokolenia przez wieki aż do końca dni.

Chorał gregorjański tylko wtedy będzie najwznioślejszym wyrazem myśli liturgicznej, będzie ideałem katolickiej muzyki kościelnej, jeżeli idealne będzie wykonanie jego, tak w prostym śpiewie kapłana-celebransa, jak w zawiłych i uduchowionych melizmatach gradualnych i jubilacjach kantorów, jeżeli wypłynie z idealnej i subtelnej duszy, przejętej doniosłością posłannictwa swego muzycznego i liturgicznego.

Boska ta misja podawania chorału gregorjańskiego i liturgji w najszlachetniejszej szacie przypadła w udziale zako-

nowi Benedyktynów. Do szczytnego zadania tego, do pielęgnowania wspólnej modlitwy chórowej oraz najuroczystszego obchodu liturgji mszalnej powołani są „par excellence“ synowie św. Benedykta, zwłaszcza we większych i okazalszych środowiskach, jak we włoskiem Monte Casino, we francuskiem Solesmes, w niemieckiem Beuron. Wspaniałość świątyni, ilość i dobór śpiewaków, bogactwo strojów liturgicznych składają się tam na jaknajuroczystszy przebieg nabożeństwa oraz stylowe i imponujące wykonanie śpiewów choralnych. Dopiero w centrach Benedyktyńskich przeżywa zdumiony i wzruszony słuchacz w całej pełni głębię piękna choralnego i liturgicznego. Tam dopiero przekonuje się, że chorał gregorjański jest rzeczywiście, jak to wyżej scharakteryzowano, śpiewem prawdziwie artystycznym, śpiewem o wzniosłej wartości modlitewnej, ale tam też prawdziwie odczuwa i przeżywa całą dostojność i całe bogactwo uroczystej liturgji.

Bo liturgja rzymsko-katolicka jest zrealizowanym dogmatem, z prawd wiary żyje i czerpie z niej siły. Liturgja jest streszczeniem subjektywnych form pobożności jednostek, jest niejako oficjalną pobożnością Kościoła. Liturgja jest mystiką, wprowadzającą nas w arkana tajemnic Bożych i dlatego równocześnie jest symboliką, ażeby niezrozumiane zbliżyć, zrozumiane pogłębić. Liturgja jest hymnem uwielbienia sakramentów i źródła ich łask. Liturgja jest utajoną w religji poezją. W hymnach, psalmach i modlitwach, w muzyce i ceremonjach czaruje nas i do głębi wzrusza, raz, jak we Wielki Piątek, przepełniając duszę naszą morzem boleści i smutku, to znów, jak w dzień Zmartwychwstania, unosząc ją przy tryumfalnych dźwiękach dzwonów i organów, przy potężnych i porywających Alleluja-śpiewach w ekstatyczne sfery radości i wesela. Liturgja wreszcie jest sztuką. Jako taka wzywa wszystkie sztuki piękne: muzykę, poezję, malarstwo, architekturę i plastykę ku czci Najwyższego. Liturgja tedy jest, krótko mówiąc, syntezą pobożności i piękna.

Jeżeli chodzi specjalnie o piękno, to coprawda nie każdy Benedyktyn jest artystą, nie każdy jest muzykiem, malarzem lub poetą, ale każdy ma duszę artystyczną, każdy rozumie piękno absolutne i tęskni do niego. Nawet skromna, biedna cela Benedyktyńska nie jest pozbawiona znamion piękna, jest w niej, możnaby powiedzieć, artystyczne, stylizowane ubóstwo.

Stąd ta imponująca powaga Benedyktyńskiego pochodu procesjonalnego wśród wspaniałych dźwięków organowych, stąd ta subtelna dystynkcja i uroczysta dostojność w każdym ruchu, w każdym geście celebransa i jego asysty. Żadnego pospiechu, żadnej gwałtowności, nic poderwanego lub nerwowego, brzydkiego lub niesmacznego, ale wszędzie spokój, zrównoważenie i godność, zaprawiana klasycznym patosem, ale patosem bez komedji, bez blagi i pozy, patosem, pociągającym ku sobie

sympatyczną prostotą i naturalnością. Stąd też w sztuce Benedyktyńskiej, w architekturze, w malarstwie, w muzyce i w liturgji nic tandetnego, pospolitego i małostkowego, żadnej trywjalnej papierowości w dekoracji ołtarza lub świątyni, ale wszystko zakrojone na szeroką, wielką, wspaniałą monumentalność.

Punktem kulminacyjnym całodziennego nabożeństwa Benedyktyńskiego to podniesienie w czasie mszy konwentualnej.

Gdy przebrzmiały ostatnie tony choralnego „Sanctus", rozpłynęły się w ledwie dosłyszalnem echu i zamarły wreszcie pod strefami świątyni, gdy grobowa cisza nastaje w kościele i celebrans w niesłychanem skupieniu, oblany blaskiem żarzących się świateł i obłokiem wonnego kadzidła wśród bicia przecudnych dzwonów klasztornych i eterycznej pianissimo-grze organów, odsłania symboliczne znaki „Przemienienia", gdy przed misterjum eucharystycznem zginają się kolana i chylą głowy, gdy potem z pięćdziesięciu i więcej ust w najsubtelniejszej dynamice płyną przepiękne tony choralnego „Benedictus, qui venit in nomine Domini", wtedy zdaje się rzeczywiście, że otwierają się bramy niebiańskiego Jeruzalem, widzianego kiedyś w widzeniu św. Jana. (rozdział 4—5).

Tak wygląda nabożeństwo w klasztorze Benedyktynów, nabożeństwo, wypływające z duszy, rozkochanej w pięknie liturgji i chorału.

Wśród pism

W grudniowym zeszycie warszawskiego miesięcznika „Muzyka" znajdujemy na wstępie syntetyczny artykuł „Kolęda w dawnej muzyce polskiej" pióra znakomitego lwowskiego muzykologa prof. dr. Adolfa Chybińskiego. Dowiadujemy się, że według dotychczasowych badań, które bynajmniej nie są jeszcze wyczerpujące, w wieku 16-tym przeważały w Polsce kolędy obce, łacińskie, sporadycznie tylko na język polski tłomaczone i dopiero wiek 17-ty przynosi wielką ilość kolęd polskich, zachowanych dotąd w kantyczkach i w najprostszych opracowaniach z towarzyszeniem (akordowem) organów. Miały te kolędy już wybitnie polski, narodowy charakter, a wiele z nich śpiewa się do dziś w świątyniach. Poznajemy ich „nutę" narodową, po rytmach tanecznych; to też ówczesne kolędy były w rzeczywistości mazurami, oberkami, polenezami itd. Śpiewano też kolędy na melodje znane na całym świecie, a pochodzące z średniowiecza. Odrębne znaczenie, jako jeden z pierwszych objawów narodowych w muzyce artystycznej miały dawne polskie pastorałki, które istniały zapewne już także w średniowieczu, choć najstarszy znany nam tego rodzaju zabytek sięga tylko drugiej połowej wieku 17. Nie idzie tu o pastorałki ludowe, mające wyłącznie polski tekst i należące do etno-

grafji muzycznej; autor wskazuje na pastorałki artystyczne, melodje opracowane na głosy wokalne i instrumentalne, a więc na sola, chór i zespół instrumentów. Pastorałki te czerpały materjał melodyj z licznych już wówczas kolęd polskich i obcych, miały też tekst albo łaciński, albo łacińsko-polski, albo — w rzadkich wypadkach — wyłącznie polski. Forma muzyczna pastorałek XVII—XVIII wieku nosiła cechy kantaty, formy zatem, mającej styl koncertujący. Z tych rzadkich zabytków muzyki polskiej, o których tak mało, a właściwie nic się nie wie, prof. Chybiński odnalazł cały szereg. Wiele z nich nie jest zaopatrzone nazwiskiem kompozytora i z najstarszych tylko dwie pastorałki, wiadomego są pióra: jedna Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego, druga Kazimierza Jezierskiego. Pastorałka Szarzyńskiego pisana jest na 10 głosów wokalnych i instrumentalnych i niewątpliwie jest najwartościowszą ze wszystkich staropolskich pastorałek. Rewelacyjne wręcz opisy naszych dawnych pastorałek przez prof. Chybińskiego znowu raz tak pokaźnie rozszerzają naszą wiedzę historyczną w dziedzinie muzyki ojczystej.

Trafne uwagi na temat „Upadku twórczości w muzyce kościelnej“ skreślił p. Bronisław Rutkowski w redagowanym przez siebie miesięczniku „Pismo Organistowskie“. Autor słusznie podkreśla, że prawdziwa muzyka kościelna może się zrodzić tylko z wielkiego talentu, podpartego głęboko odczutą religijnością. Przytacza nazwiska najwybitniejszych kompozytorów liturgicznej muzyki, których dzieła najpełniej świadczą o tem zespoleniu wielkiego talentu z prawdziwą religijnością. Przekonywujące są następnie uwagi autora o przyczynach współczesnego upadku twórczości muzyczno-kościelnej, do których należy najpierw ogólny upadek religijności i moralności w dzisiejszym społeczeństwie, następnie nieszczęsny dyletantyzm na polu kompozycji, zajmujący się niestety szczególnie pieczołowicie muzyką kościelną.

W tym samym zeszycie „Pisma Organistowskiego“ znajdujemy także artykuł na ważny temat „Czem jest liturgja“. Niestety odpowiedź na to pytanie, jakie daje autor artykułu p. Jan Lett, jest tak niejasna, a nawet chaotyczna, że trudno w tych „okresach“ domyśleć się czytelnikowi uświadomionemu, co autor chciał powiedzieć.

W polskiej prasie codziennej rzadko tylko znaleźć można artykuły, poświęcone zagadnieniu muzyki liturgicznej. Z okazji Świąt „Bożego Narodzenia“ pojawiło się wprawdzie wiele artykułów na temat kolędy, lecz jest to tylko doroczne odświeżanie rzeczy powszechnie znanych. W ostatnim czasie zamieścił „Kurjer Poznański“ korespondencję p. Zygmunta Latoszewskiego o uroczystem nabożeństwie ku czci Św. Cecylji w paryskiej bazylice św. Marji Magdaleny oraz wrażenia z nabożeństw Benedyktynów w Beuron, klasztorze w poł. Niemczech.

W świątecznym numerze krakowskiego „Głosu Narodu“ znaleźliśmy ciekawy artykuł pióra prof. Zdzisława Jachimeckiego p. t. „Wskrzeszenie psalmów Mikołaja Gomółki. Autor po-

daje wiadomość rewelacyjną, mianowicie ukazanie się w druku wszystkich psalmów Mikołaja Gomółki w naukowo-krytycznem wydaniu dr. Józefa Reissa z Krakowa. Czytelnik dowiaduje się jakiemi drogami ofiarnej pracy ideowej i poświęcenia materjalnego udało się uprzystępnić w druku ten cenny zabytek naszej muzyki kościelnej 16-go wieku. Kupno tego ważnego wydawnictwa jest obowiązkiem każdego muzyka kościelnego, a nawet każdego muzyka-Polaka wogóle.

Kronika

Poznań. Okres świąt Bożego Narodzenia obchodzono w świątyniach poznańskich, jak zwykle, uroczyście. Z punktu widzenia liturgicznego, — który powinien być miarodajny dla każdego kościoła, — nabożeństwa oficjalne odbyły się jednak często dość „bezceremonjalnie“, t. zn. z zignorowaniem odnośnych przepisów. Jest rzeczą zrozumiałą, że w okresie tym piękna nasza kolęda rozbrzmiewa nietylko w domach naszych, lecz przedewszystkiem w kościele. Nie jest jednak miejsce na nią w czasie uroczystego officium, które domaga się śpiewania tekstu liturgicznego mszy św. i chorałowych części zmiennych, w których tak pięknie i głęboko wyrażone są myśli i uczucia, związane z radosnem wspomnieniem Bożego Narodzenia. Pozostaje jeszcze tyle innych nabożeństw, a więc głownie cichych mszy św., w czasie których kolędy nasze mogą i powinny rozbrzmiewać.

W dużej jednak ilości świątyń poznańskich chóry wykonały na uroczystych mszach w okresie Bożego Narodzenia same tylko kolędy i to jak np. w kościele OO. Jezuitów na specjalne życzenie księży tego kościoła. Posługiwano się często towarzyszeniem orkiestrowem, niekiedy wprost dyletanckiem, a często też śpiewano kolędy w kiepskich opracowaniach na głosy. I tylko w kilku kościołach chór odśpiewał mszę liturgiczną, gdy zaś poza katedrą chorału nigdzie nie odśpiewano. Jest to niedbalstwem i lekceważeniem przepisów Kościoła, gdyż jeżeli chór nie czuje się na siłach odśpiewać części zmienne, to niech uczyni to przynajmniej organista, którego obowiązkiem jest opanować technikę chorałową. Tych kilka ogólnych uwag na wstępie. Oby poruszyły one sumienia czynników miarodajnych.

Program śpiewów w Katedrze Poznańskiej obejmował obok zmiennych części chorałowych, odśpiewanych częściowo według melodji przepisanych, częściowo recytowanych, szereg mszy, tymrazem nowszych kompozytorów jak Richovsky'ego (Missa pastoralis), Perosi'ego (Missa Pontificalis), Dietricha (Missa Solemnis na chór męski) i Griesbachera (Missa in hon. S. Petri). Z szeregu responsorjów i motetów zwrócił główną uwagę motet Naniniego „Hodie Christus natus est“ na 2 soprany, alt i tenor. Nanini, uczeń Palestriny pisał w stylu szkoły rzymskiej był też po Palestrinie jednym z głównych jej przedstawicieli. Daleki jeszcze od kiełkującej w tym czasie rewolucyjnej monodji, celował właśnie w kunsztownej, choć nie przeładowanej fakturze kontrapunktycznej. Motet jego, wykonany przez chór katedralny pod dyrekcją ks. dr.

Gieburowskiego jest jednym z najpiękniejszych okazów twórczości Naniniego, lecz technicznie, zwłaszcza dla głosów chłopięcych szczególnie trudny. Wykonanie jego było też jeszcze chwiejne, gdy znowu interpretacja poszczególnych kompozycji mszalnych, które należą zresztą do stałego repertuaru chóru stała na chlubnie znanym poziomie artystycznym. Po mszy pastoralnej jak i w święta chór męski odśpiewał tradycyjnie kolędę.

W Kolegjacie Farnej chór odśpiewał w pierwsze święto Bożego Narodzenia mszę pasterską K. Miłka. Wykonanie mszy, jak również offertorium i „Transeamus" Greulicha oraz na zakończenie kolęda, było naogół poprawne i wywarło estetyczne wrażenie. Nie tak dobrze wypadło wykonanie przez Chór Farny, którym dyryguje p. Klichowski szeregu motetów, w czasie nieszporów w dniu 31 grudnia. Dobrze brzmiały tylko motety, odśpiewane z towarzyszeniem organów, lecz gdy tej podpory zbrakło i przyszło śpiewać a cappella chór zaczął obniżać, a nawet śpiewał niepewnie.

W Kościele OO. Franciszkanów wykonał chór pod batutą p. Hermanna w drugie święto mszę Götzego z towarzyszeniem orkiestry, w sposób zasługujący na pochwałę. Przygotowanie chóru było staranne, a orkiestra 58 p. p. trzymała się dobrze, czego nie zawsze o orkiestrach wojskowych powiedzieć można, n. p. o orkiestrze, która w tym samym dniu towarzyszyła do kolęd w kościele garnizonowym (godz. 12). Grała tak nieczysto, że aby wytrzymać do końca nabożeństwa, trzeba było anielskiej cierpliwości.

Rzetelną pracę przygotowawczą czuło się w wykonaniu mszy Grubera przez chór z towarz. organów i orkiestry w kościele Najśw. Serca Jezusowego na Jeżycach. Chór brzmiał pełno i czysto (dyrygent p. Olszewski) a i dynamicznie śpiewał wzorowo. Orkiestra tym razem do organów dostrojona nie wysuwała się za bardzo, zaś towarzyszenie organowe, wykonane przez p. dr. Surzyńskiego odznaczało się sprawnością techniczną i umiejętnem dostosowaniem się do siły chóru. Na offertorium wykonano „Laetentur coeli" Grubera również z orkiestrą i organami.

W Kościele Matki B. Bolesnej na Łazarzu usłyszeliśmy w święto Trzech Króli szereg kolęd w doskonale brzmiącem opracowaniu prof. F. Nowowiejskiego pod dyrekcją p. Ossowskiego. I tu opracowanie utworów było staranne w dynamice jak w rytmie; chór, liczący 40 członków brzmiał pełno i szlachetnie. Towarz. orkiestrowe i organowe (grał p. M. Wojciechowski) było poprawne.

Kto chce posłuchać, co da się osięgnąć w warunkach najskromniejszych, lecz przy opiece księdza proboszcza, posiadającego zamiłowanie do muzyki kościelnej, niech wybierze się na sumę do kapliczki w Dębcu. Tam działa ks. Sz. Dreszler jako przewodnik parafji. Jest uczniem prof. Nowowiejskiego i adeptem muzykologji. Chór kapliczki jest mały, organy zastępuje harmonium. Śpiewa się rzeczy łatwe, lecz z taką prostotą i umiłowaniem, że wrażenie pozostaje silne.

Dr. K. Z.

W kościele św. Wojciecha. W Nowy Rok chór pod batutą p. Jana Rynka wykonał łacińską mszę pasterską ks. Tłoczyńskiego z tow. orkiestry i organów. Wykonano również szereg kolęd. Całość, za wyjątkiem towarzyszenia orkiestry, zupełnie niedojrzałej do podobnych zadań, przedstawiała się zadowalająco. Nasunęły się jednak następujące krytyczne uwagi: chór wymawia niekiedy fałszywie tekst łaciński, w responsorjach zwłaszcza źle akcentuje; kolędy odśpiewał za ociężale, pozatem zdarzało się, że obniżał (detonował), co może częściowo tłomaczyło się niepomyślnemi warunkami atmosferycznemi tego dnia. Następnie nasunęło się pytanie, dlaczego odśpiewano w czasie „Credo" a nawet w czasie Podniesienia kolędy, cóż to za połowiczność w obserwowaniu przepisów liturgicznych. Domagać się też należy zaangażowania w przyszłości orkiestry, która potrafi odegrać swój part.

W kościele garnizonowym chór męski pod batutą p. Broniewskiego odśpiewał w czasie cichej mszy (godz. 12) w Nowy Rok szereg kolęd z towarzyszeniem organów. Pieśni wykonano dość dodatnio, mimo dorywczego składu chóru, w którym basy wyróżniały się na niekorzyść tenorów. Na organach towarzyszył p. Zdun.

W kościele Pana Jezusa chór na sumie wykonał kolędy w sposób pod każdym względem niedostateczny. Rażąco nieproporcjonalny był skład głosów; mianowicie na tle normalnej ilości głosów żeńskich wybijał się jedyny, zdaje się, tenor, który detonując częstokroć fatalnie zwodził i drugie głosy. Z męskich głosów słyszalny był chwilami słaby bas. Lepiej, lecz zato przykro, z powodu ciągłego obniżania, dawał się słyszeć z głosów żeńskich — alt. Smutne facit. J. D.

Wymienić pragniemy jeszcze inne chóry, które w czasie mszy cichych wykonały śpiewy, naogół bardzo poprawnie. Mianowicie chór męski, śpiewający pod dyr. p. Sarnowskiego na wotywie w Kolegjacie Farnej i chór mieszany pod dyr. p. Rucińskiego w kościele Bożego Ciała. Jeden i drugi wykonał kolędy. Chór farny posiada inteligentnych śpiewaków, obdarzonych dobremi głosami, jest jednak stosunkowo za mały, jak na kościół tak rozległy jak Fara. Chór p. Rucińskiego umiejętnie jest prowadzony, śpiewa muzykalnie i czysto, lecz stosunek liczbowy poszczególnych głosów nie jest należycie wyrównany. Specjalnie z uznaniem podkreślić trzeba, że chór ten wykonał kolędy w bardzo pięknem opracowaniu p. Wiechowicza. Wartość opracowania harmonicznego decyduje przedewszystkiem o wartości brzmienia, a te kolędy, które śpiewał chór kościoła OO. Jezuitów niestety nie odznaczały się dobrem opracowaniem. Samodzielniejsze było już opracowanie towarzyszenia orkiestrowego, tylko że instrumentaliści nie wiele umieli grać. Doświadczenie to niewątpliwie pouczy dyrygenta p. Siedlewskiego, który starał się rzeczy te jaknajlepiej poprowadzić, aby dobierać tylko wzorowe opracowania pieśni. Na pochlebne wyróżnienie zasłużyło towarzyszenie organowe, a także drobne interludja między poszczególnemi śpiewami.

Od Redakcji: Nie wszystkie świątynie poznańskie udało się nam odwiedzić, lecz uzupełnimy to przy najbliższej okazji.

Dział Organizacyjno-Zawodowy

NASZE ZADANIA W NOWYM ROKU

Rok 1928 będzie mieć dla stanu organistowskiego, a zwłaznaczenie.szcza dla kolegów archidyecezji gnieźn.-pozn. niemałe Do nin., pierwszego w nowym roku numeru naszego organu dołączamy projekt regulaminu organistowskiego, który śmiało można nazwać konstytucją organistowską, gdyż obejmuje całokształt spraw, tyczących praw i obowiązków organisty, jak niemniej jego społecznego i obywatelskiego położenia.

Wiemy doskonale, że projekt ten w wysokiej mierze zainteresuje organistów i zniewoli ich do zajęcia wobec niego stanowiska.

I o to też nam chodzi. Na najbliższych zebraniach dekanalnych znajdą Szanowni Koledzy sposobność dokładnego przedyskutowania projektu, a wszelkie uwagi, jakie się nasuną, we formie uchwał lub rezolucyj, należy niezwłocznie donieść Głównemu Zarządowi Związku.

Po odebraniu tych uwag ustalimy ostateczny tekst regulaminu i przedłożymy go Prześwietnej Władzy Duchownej.

Starania nasze pójdą także w tym kierunku, ażeby Kurja Arcybiskupia zechciała dla spraw organistowskich i muzyki kościelnej utworzyć osobny Wydział, któryby pod okiem i kierownictwem Władzy Duchownej zajął się wychowywaniem i kształceniem organistów, pilnował spraw złączonych z regulaminem oraz drogą urzędową wpłynął na podniesienie poziomu muzyki kościelnej w parafjalnych kościołach.

Sprawa podniesienia muzyki kościelnej, to przecież sprawa naszego świętego obowiązku, naszego honoru i odpowiedzialności wobec Kościoła i kultury narodowej. W projekcie sprawa ta w szczególniejszy sposób jest zawarowana, i organista, mający pretensję do tej nazwy, żadną miarą nie może się uchylić od prowadzenia dobrego chóru i od współpracy ze Związkiem Chórów Kościelnych.

Wszystkie nasze dążenia tak na polu materjalnem, obejmującem kwestję naszej egzystencji, jak na polu idealnem, odnoszące się do sprawy racjonalnego przygotowania i dalszego kształcenia, do gry organowej i prowadzenia dobrego śpiewu i chóru — znajdują swój wyraz w organie naszym, którym jest „Muzyka Kościelna".

Organista — to znaczy dobry organista — będzie to pismo z całych sił popierał, sam je abonował, innych, także nieorganistów do abonowania zachęcał, i wedle możności informował redakcję o swej pracy na polu muzyki liturgicznej. Będzie też nadsyłał anonsy od różnych firm i przedsiębiorstw, dla zapewnienia materjalnego bytu pisma.

Podzieliliśmy się już wiadomością, że do p. ministra spraw religijnych i oświecenia publicznego wystosowaliśmy memorjał w sprawie dodatków do uposażenia organistów, wskazując głównie na to, że dużo kapitałów kościelnych, przeznaczonych na dotację organistów i funduszów, z których również organiści pewien dochód czerpali, uległo dewaluacji. Odpis tego memorjału przesłaliśmy J. E. Ks. Prymasowi, oraz władzom centralnym.

Na koniec jeszcze ważna sprawa. W r. 1928, 22 listopada, przypada 25-lecie ogłoszenia Motu Proprio Piusa X. Cały świat katolicki, zwłaszcza zachodni, gotuje się na wielkie uroczystości muzyczno-kościelne. Nie może tu zabraknąć Polski. Nasze Związki podjęły inicjatywę i odpowiednią uroczystość urządzą. Niechaj każdy organista uważa sobie za szczególny obowiązek i za punkt honoru, przyczynić się do tej uroczystości

Czeka nas więc w r. 1928 pracy niemało. Stąd odnosimy się do każdego organisty z gorącem apelem: Organizować się! Wspólnemi siłami, w naszych organizacjach, służyć Kościołowi i własnej sprawie! Nikomu nie wolno iść luzem — nikt nie może stać na uboczu! Bierzmy przykład z innych stanów; czy to fabrykanci i przemysłowcy, kupcy i rzemieślnicy, czy kapłani (Unitas) i robotnicy — wszyscy są zorganizowani we wielkich, silnych związkach; a organiści?... Niech więc każdy niezwłocznie przystąpi do Związku Organistów i do Związku Chórów Kościelnych!!

W tej myśli życzymy wszystkim: Szczęśliwego Nowego Roku!

Główny Zarząd Zw. Organistów

J. Pawlak, prezes. St. Siedlewski, sekretarz.

Główny Zarząd Zw. Chórów Kościeln.

Ks. Faustmann, prezes. St. Siedlewski, sekretarz.

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI GNIEŹNIEŃSKO-POZNAŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

Szanownym kolegom zwracamy uwagę na załączony projekt regulaminu dla organistów, który w najbliższym czasie zostanie przedłożony Władzy Duchownej celem zatwierdzenia. Regulamin prosimy dokładnie przejrzeć i swoje krytyczne uwagi nadesłać niezwłocznie do Związku. Uwagi mają być krótkie a rzeczowe.

Walne zebranie Związku Organistów odbędzie się w lutym

Dokładny termin i bliższe szczegóły podamy w osobnem zawiadomieniu. Ze względu na bliski termin Walnego Zebrania Zw. Org. należy niezwłocznie zwołać dekanalne zebrania, wybrać delegata, a sprawozdanie nadesłać do Związku. Obowiązkiem delegata jest dopilnowanie, ażeby wszyscy organiści do Związku przystąpili.

Aby skutecznie przeprowadzić nasze postulaty u Władzy Duchownej i Rządu, nie powinno w naszej organizacji zabraknąć żadnego organisty, obowiązkiem każdego organisty jest wstąpić do Związku i uregulować należne składki, bez których istnienie Związku jest niemożliwe.

Pokwitowanie składek.

Od dnia 16. XII. 1927 r. do 10. I. 1928 r. wpłynęły następujące składki: Siemianowski - Płonkowo 12 zł; Wach - Koryta 12 zł; Ullmann - Wieszczyczyn 6 zł; Śliwiński - Ostroróg 6 zł; Kamiński - Gniezno 12 zł; Stosik - Zabartowo 12 zł; Rynarzewski - Kołdrąb 12 zł; Bartz - Slesin 12 zł; Bartkowiak - Kąkolewo 12 zł; Pufal - Nakło 12 zł; Wojciechowski - Niestronno 6 zł; Grześkowiak - Dąbrówka Kość. 6 zł; Lewicki - Kucharki 8 zł; Jazdanowski - Żegocin 12 zł; Tyc - Parzynów 6 zł; Zboralski - Kębłowa 4 zł; Lubiatowski - Dubin 12 zł; Turowski - Ludzisko 12 zł; Czub - Ludomy 12 zł; Cichowicz - Psarskie 12 zł; Heidrych - Kotlin 6 zł; Nowak - Wąwelno 3,50 zł; Guziński - Wysocko 10 zł; Komorowski - Dziewierszewo 10 zł; Andrzejewski - Wągrówiec 12 zł; Zapart - Sulmierzyce 10 zł; Grzechowiak - Gościeszyn 8 zł; Grajkowski - Spławie 7 zł; Drwęski - Komorniki 10 zł; Kurkiewicz - Skalmierzyce 10 zł; Mania - Rakoniewice 6 zł; Herrmann - Poznań 12 zł; Domagalski - Obra 12 zł; Napieralski - Góra 12 zł; Przybylski - Budzyń 12 zł; St. Siedlewski - Poznań 12 zł.

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI CHEŁMIŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

Szanownym Kolegom podajemy do wiadomości, że statut dla tworzącej się kasy pogrzebowej jest już gotowy i gdy tylko zostanie przez Władzę Duchowną zatwierdzony, kasa pogrzebowa rozpocznie funkcjonować. Statut kasy doręczymy w najbliższym czasie wszystkim kolegom i nie wątpimy, że każdy bez wyjątku zapisze się na członka tej dobroczynnej instytucji.

Składka w nowym roku wynosi tyle co ubiegły rok, czyli 12 złotych. Prosimy gorąco, aby uregulowanie składki nastąpiło jaknajwcześniej, najlepiej w całej sumie, lub, jeżeli to jest niemożliwe w stałych ratach. Wszak praca Związku bez odpowiednich podstaw materjalnych musiałaby niedomagać.

Ze względu na ważność sprawy prostujemy błąd drukarski, jaki zakradł się do Komunikatów Zarządu w grudniowym zeszycie. Odnośny ustęp winien brzmieć: Pragniemy przypomnieć ważne rozporządzenie Władzy Biskupiej, zakazujące przyjmowania na posady organistowskie kandydatów nie egzaminowanych.

Z życia kół dekanalnych

Dekanaty kartuski i żukowski. W Kartuzach dnia 21 grudnia ub. r. odbyli zebranie dekanalne organiści dekanatów kartuskiego i żukowskiego. Przewodniczył kol. delegat Franciszek Mrowiński. W miejsce odczytu kol. Walaszkowskiego, który nie przybył

na zebranie i nawet nie usprawiedliwił się, odbyła się pogadanka o śpiewie z nowego kancjonału. Z ubolewaniem stwierdzono w wolnych głosach, że do obowiązków względem organizacji wiele kolegów wcale się niestety nie poczuwa. Dowodzi tego już mała (7 osób) liczba kolegów, którzy na zebranie przybyli. Dwóch tylko uniewinniło swoją nieobecność, reszta ignoruje sprawę zawodowo tak ważną, jak praca w Związku. Fr. Mrowiński.

Pokwitowanie składek

Wróblewski - Karsin 6 zł; Smoczyński - Grudziądz 7,50 zł; Michałek - Szynwałd 2 zł; Wasieniewski - Szembruk 6 zł; Ejankowski - Sarnowo 6 zł; Bielicki - Rywałd 2 zł; Słupski - Bobrowo 5 zł; Gudel - Toruń 2 zł; Krajnik - Biskupie Papowo 2 zł; Rutkowski - Bierzgłowo 10 zł; Borzyszkowski - Toruńskie Papowo 12 zł; Bona - Komorsk 6 zł; Szwedowski - Król. Dąbrówka 7 zł; Masłowski - Król. Nowawieś 4 zł; Lenckowski - Lembarg 6 zł; Stefański - Lipnica 5 zł; Bloch - Grudziądz 2 zł; Klonecki - Nieżywięć 3 zł; Zaremba - Piece 6 zł; Bełwon - Wałdowo 6 zł; Martyn - Tuchola 15 zł; Mowiński - Kościerzyna 3 zł; Brzeski - Dzierzążno 12 zł; Zmudziński - Ostrowite 12 zł; Klinicki - Lubawa 12 zł; Cerafički - Pokrzydowo 6 zł; Winter - Kurzętnik 5 zł; Dziąba - Radomno 2 zł; Raszke - Gdynia—Oksywie 6 zł; Gruźlewski - Niem. Brzozie 7 zł.

Dział Związku Chórów Kościelnych

Komunikaty Zarządu

Zgodnie z statutem Związku Chórów Kościelnych odbywają się walne zebrania chórów w styczniu. Dokładne sprawozdanie z podaniem nowego zarządu i liczby członków chóru należy nadesłać niezwłocznie do Zarządu Głównego i Dekanalnego (o ile taki już istnieje).

Walne zebranie delegatów Ch. Kośc. odbędzie się w kwietniu. Ażeby nie utracić prawa głosu, należy składkę oraz obowiązkowy abonament „Muzyki Kościelnej“ niezwłocznie uregulować.

Zwracamy jeszcze uwagę na to, że delegat Głównego Zarządu Zw. Ch. K. będzie tylko wtedy brał udział w uroczystościach Towarzystw, jeżeli Towarzystwa pokryją wszelkie z wyjazdem delegata połączone koszta.

Dalsze zgłoszenia do Związku: Chór Poznań — Główna.

Pokwitowanie składek

Od dnia 15. XI. 1927 — 10. I. 1928 wpłynęły następujące składki Chór OO. Jezuitów 8,75 zł; Leszno 30,— zł.

KRONIKA CHÓRÓW KOŚCIELNYCH

Ludzisko. Dnia 6 stycznia 1928 r. odbył Chór Kościelny swe roczne walne zebranie. Wybrano jednogłośnie następujący zarząd: X.

prob. Adamski, patron; organista p. Turowski, prezes i dyrygent; p. Fijak, skarbnik; p. Turowska, sekretarka.

Chór liczy 20 członków. Lekcje odbywają się dwa razy tygodniowo. Na okres Bożego Narodzenia ćwiczono kolędy ks. dr. Chlondowskiego, ks. Kleina, Bartkiewicza, Ochmańskiego, Surzyńskiego i inne. Zebrania odbywać się będą w razie potrzeby. Każdy członek płaci rocznej składki jeden złoty. Turowski, prezes.

Leszno. W środę, dnia 4 stycznia rb. odbyło się w Lesznie na sali Domu Katolickiego uroczyste Walne Zebranie Tow. Chóru Kościelnego pod wezw. św. Kazimierza, które zagaił prezes Chóru p. W. Ciesielski, omawiając pokrótce jednoroczną działalność Towarzystwa. Ze sprawozdania wynika, że ruch w Tow. był dość ożywiony. Poza regularnemi lekcjami śpiewu, urządzano pogadanki, pouczające odczyty na temat muzyki kościelnej i śpiewu liturgicznego. Na przewodniczącego zebrania poproszono p. W. Biechowiaka. Po dość obszernem sprawozdaniu ustępującego zarządu, któremu wyrażono serdeczne uznanie, przystąpiono do wyboru nowego zarządu, w skład którego wchodzą: p. W. Ciesielski, prezes; p. W. Biechowiak, wiceprezes; druhna Stefańska, sekretarka; druhna Hałasówna, skarbniczka; druh Rygus, bibljotekarz. Na gospodarza chóru poproszono członka wspierającego p. Chmielewskiego.

W. Ciesielski, prezes. Stefańska, sekretarka.

Rubryka Radjowa

WRAŻENIA Z AUDYCJI RADJOWEJ PASTERKI POZNAŃSKIEJ

Z nadzwyczajnem przejęciem i zainteresowaniem słuchane są w całej Polsce radjowe transmisje nabożeństw katedry poznańskiej. Wzorowe produkcje chóru archikatedralnego pod dzielną dyrekcją czcigodnego ks. dr. Gieburowskiego istotnie zasługują na podziw i najwyższą pochwałę. Dla organistów, dyrygentów chórowych, śpiewaków i wogóle dla miłośników prawdziwie kościelnego śpiewu i prawdziwie kościelnej muzyki te transmisje radjowe są jednocześnie poglądową szkołą wzorowego wykonania liturgicznych utworów. Z tego też względu nieodzowną jest rzeczą, aby kompozycje i wszelkie śpiewy były zgodne z przepisami liturgicznymi, i aby wykonanie ich było wzorowe.

Uroczyste śpiewy w nocy Narodzenia Pańskiego, na nabożeństwie „Pasterką“ zwanem, w katedrze poznańskiej, nasunęły nam też różne uwagi, które pragniemy tu skreślić.

Najpierw co do Jutrzni. Pomimo, że ogólnie całość wypadła świetnie, to jednakże pewne zdziwienie pośród znawców muzyki liturgicznej, a nawet zwykłych organistów, posiadających Antyfonarz, wywołać musiał fakt, że melodje psalmów 2-go i 3-go Nokturnu nie były zastosowane do tonacji antyfon. I tak: wszystkie 3 psalmy 2-go Nokturnu intonowane były w tonie 6-tym, wszystkie zaś psalmy 3-go

Nokturnu w tonie 8-mym. Tymczasem i dawny Antyfonarz krakowski, i obecny nowy watykański nakazują taki porządek: a) w 2-gim Nokt. 1 ps. w tonie 8, 2-gi w tonie 3, 3 ci w tonie 8 (konc. c); b) w 3-cim Nokturnie: 1 ps. w tonie 5; 2-gi w tonie 4; 3-ci w tonie 6-tym.

Powszechnie wiadomo, że śpiew psalmu w innej tonacji, niż wskazuje antyfona, jest nie tylko błędem przeciw-liturgicznym, ale i muzycznym. Stałą jest bowiem zasadą psalmodji świętej, że „w jakim tonie antyfona, w takim i należący do niej psalm się śpiewa".

Piękniej może i estetyczniej uwydatniłoby się Invitatorium (Christus natus) wraz z ps. Venite exultemus, na początku Jutrzni, gdyby wiersze tego psalmu były odśpiewywane solo lub najwyżej przez czterech wybranych śpiewaków, a Invitatorium przez cały chór, unisono lub na głosy. Uniknęłoby się w ten sposób zbytniej monotonji. Toż samo możnaby zastosować do hymnu: Jesu Redemptor.

Więcej zgodnem jest z przepisami liturgicznymi odśpiewywanie lub odrecytowanie (śpiew tono recto) antyfony po psalmie, niż samo przegrywanie. Podobnież co do hymnu.

Zwrotki Te Deum, tylko co druga, były odśpiewywane, a co druga przegrywane. Zdaje się, że to jest przeciwne rubrykom. Należałoby w celu uniknięcia monotonji, albo śpiewać naprzemian na 2 chóry (np. męskie głosy — jedną zwrotkę, drugą zaś — soprany z altami), albo co 2-gą zwrotkę na głosy, jak to się praktykuje w katedrze włocławskiej, płockiej itd., co jest więcej uroczyste. Niejeden z miłośników muzyki kościelnej spodziewał się nawet usłyszeć jakąś klasyczną kompozycję Te Deum.

Przepięknie i po mistrzowsku wykonane zostały Responsorja polekcyjne w Nokturnach. Czy jednak nie byłoby stosowniej, aby uroczyściej uwydatnić ważniejsze części Jutrzni, (jak np. Domine ad adjuvandum, Invitatorium, Hymn, a w końcu Te Deum), wykonaniem tychże na głosy, mniej zaś ważne Responsorja odrecytować z akomp. organu, dla uniknięcia przedłużania nabożeństwa.

Po ukończonej Jutrzni (przed rozpoczęciem Introitu) radjosłuchacze byli pewni, że usłyszą stosowną do chwili, wykonaną na głosy kolędę: „Wśród nocnej ciszy", podobnież inną po Ite Missa est. Szkoda, że w katedrze poznańskiej nie praktykuje się zwyczaju (zachowywanego w wielu kościołach) dzwonienia w czasie Gloria na Pasterce. Zwyczaj ten podnosi wielce urok nocnej Mszy Bożego Narodzenia i jest dlatego zalecany przez liturgistów.

Całość nabożeństwa wypadła jednak świetnie. Za co należy się cześć i wdzięczność Czcigodnemu Księdzu Dyrektorowi, jako też Jego dzielnemu chórowi! Ks. St. B.

ZA DZIAŁ ORGANIZACYJNO-ZAWODOWY I OGŁOSZENIA ODPOW. ST. SIEDLEWSKI
ODBITO W ZAKŁADACH GRAFICZNYCH W. TOMASZEWSKIEGO, POZNAŃ, STRZAŁOWA 2a.

MUZYKA KOŚCIELNA

Miesięcznik Poświęcony Muzyce Kościelnej i Liturgji

Rok III Poznań, luty 1928 Nr. 2

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

MSZA PASTORALNA TOMASZA SZADKA
(„Dies est laetitiae")
(1578)

Rozmiar mszy „Dies est laetitiae" jest następujący:

Kyrie: 54 takty (Kyrie 18, Christe 17, Kyrie 19).

Gloria: 132 takty (Et in terra 50, Domine Deus 27, Qu tollis 55).

Cedro: 174 takty (Patrem 69, Et incarnatus 14, Crucifixus wzgl. Orto Dei 91).

Sanctus: 41 taktów (Sanctus 11, Sanctus 15, Pleni 15).

Benedictus: 11 taktów.

Cała msza liczy zatem 442 takty. Natomiast Szadkowa msza „Puis ne me" zawiera bez dwóch Agnus 394 takty, całość jej zaś jest prawie równa mszy „Dies est laetitiae", bo liczy 447 taktów.

Wymieniając składowe ustępy wszystkch pięciu części mszy Szadka wskazaliśmy już tem samem na wewnętrzny podział ich i układ. Poza tym, że msza „Puis ne me" posiada 2 Agnus widzimy w niej i tę jeszcze różnicę, że Sanctus dzieli się na wyraźnie od siebie oddzielonych 5 ustępów, mianowicie: Sanctus Sanctus, Sanctus Dominus, Pleni i Hosanna[8]). W mszy „Dies est laetitae" brakuje Hosanna.

W Credo naszej mszy zauważamy w tenorze (po „homo factusest") zamiast tekstu „Crucifixus", tekst wyjęty z kolędy „Dies est laetitiae", począwszy od II zwrotki, mianowicie „Orto Dei filio Virgine de pura" aż do „antiquo dierum", poczem wchodzi znowu tekst słaby, „Qui cum Patre". Jest to zatem tekst właściwy melodji, która jako cantus firmus dostarcza melodycznego materjału wszystkim częściom mszy Szadka.

[8]) W wydaniu X. Dra. Surzyńskiego podział ten nie jest tak wyraźnie zaznaczony, jak w rękopisie wawelskim.

Dzięki „Monumentom“ X. Dra Józefa Surzyńskiego zapoznano się z mszą „Pisneme“ (1580) wcześniej, niż z starszą jej siostrą „Dies est laetitiae“ (1588). Tytuł „Pisneme“ (tak pisany w rękopisie) był przez dłuższy czas zagadkowym. Wyjaśniłem go jako początek tekstu francuskiego „Pis ne me (peult venir)“, który znajdujemy w wielu francuskich chansons XVI wieku i w tytułach mszy, które albo posługują się melodycznym materjałem jednej z tych chansons albo też są „parodjami“ ich, jako t. zw. missae parodiae. Na tę interpretację tytułu mszy Szadka naprowadził mnie przypadkowo rękopis ms. mus. 42 w bibljotece państwowej w Monachjum,[9]) a zawierający także mszę niederlandzko-francuskiego kompozytora Tomasza Crecquillona (zm. ok. r. 1557[10]), zatytułowaną (jak w druku Susata z r. 1546) „Missa super Pis ne me peult venir“. Jeśli Szadek nazwał swą drugą mszę „Officium in melodiam m o t e t a e[11]) Pisneme“, to tem samem wskazuje że nie msza jakiegoś kompozytora, zwana indentycznie mogła być mu wzorem, lecz utwór nazwany przez niego słusznie czy nie słusznie, motetem. Można było wówczas określać zdawkowo każdą formę tym terminem (zwłaszcza pieśń, opracowaną „motetowo“). Czy Szadek „dobrze znać musiał“ utwory Crequillona, czy następnie „tworzył w sferze także i jego wpływu“ i czy wreszcie „podobnie jak msza Pis ne me, tak i msza Dies est laetitiae zniewala nas przypomnieć mistrza... mianowicie T. Crequillona“[12]) — to wszystko wydaje się być nieudowodnionem, jeśli chodzi zwłaszcza o mszę pastoralną Szadka. Nie może ulegać tylko jedno żadnej wątpliwości: że Szadek w swej mszy „Pis ne me“ posługiwał się materjałem tematycznem nie mszy Crecquillona, lecz chansony tego ostatniego, jak wskazuje sam tytuł („...in melodiam m o t e t a e Pisneme“[13]), że również nie

---

[9]) Por. mą pracę p. t. Ze studjów nad polską muzyką wokalną wielogłosową w XVI wieku, w „Przeglądzie muzycznym“, Warszawa 1910, zeszyt 12, str. 9.

[10]) Por. R. Eitnera „Quellenlexikon“, tom III, 1900, str. 99 i Grovego „Dictionary of music and musicians“, tom I, 1927, str. 755.

[11]) Nie „moteti“ jak czytamy w wielu pracach polskich; w terminologji staropolskiej spotykamy wyraz „muteta“ i „mutetka“, np. w „Tabulaturze organowej bibljoteki klasztoru św. Ducha, 1548“, czytamy na str. 188 „pulcherrima muteta“ (a nie „pulcherrima mulierum“, jak chce autor pracy o tejże tabulaturze, str. 32)

[12]) Cytaty z „Wpływów włoskich“ Z. Jachimeckiego, 1911, str. 94.

[13]) W żadnych zbiorach muzycznych i inwentarzach XVI wieku, odnoszących się do krakowskiej kultury muzycznej, nie znajdujemy dowodu, iż Crecquillon był u nas znany jako kompozytor mszy „Pis ne me“. Natomiast kapela królewska (prywatna) posiadała dwie inne msze Crecquillona („super Doulce memoire“ i „super D'un petit mot“) zawarte w wydawnictwie Piotra Phalese p. t. Praestantissimorum divinae musicae auctorum missae decem (Louvain 1570), wykazane w inwentarzu

podobna na podstawie indentyczności tematów w mszy Szadka i mszy Crecquillona wnosić o wpływie tego ostatniego na starszą mszę Szadka, posługującą się materjałem tematycznym zaczerpniętym z melodji kolędowej. Msze zaś „Pis ne me“ obydwóch kompozytorów, Crecquillona i Szadka, już w swych nazwach wskazują na to, że należą do rodzaju zwanego „missa parodia“.

Jak już poprzednio wspomnieliśmy, msza ta posługuje się melodją słynnej kolędy średniowiecznej (z XIV lub XV wieku). „Dies est laetitiae in ortu regali“ i to w całej jej rozciągłości, jak to widzimy już w „Kyrie“ tej mszy. Szereg komporytorów wieku XVI opracował tę melodję w różny sposób, właściwy wielu pieśniom ówczesnym. Popularną była ta melodja zwłaszcza w Niemczech. W innych krajach posługiwano się w mszach i motetach pastoralnych innemi melodjami kolędowemi. Najsłynniejsze opracowanie niemieckie melodji „Dies est“ pochodzi od Henryka Fincka (zm. w r. 1527)[14]. Wydano je dopiero w r. 1567 w norymberskiej publikacji „Suavissimae et iucundissimae harmoniae“ (J. Montanus)[15]. Przedstawia się nietylko jako kunsztowna, ale i jako bardzo artystyczna fuga quatuor vocum ex duabus, czyli jako podwójny kanon. W muzyce polskiej przed Szadkiem wzgl. przed r. 1578 spotykamy opracowanie naszej melodji kolędowej — o ile wiem — dwukrotnie. Raz zachodzi w Tabulaturze Jana z Lublina (1536—1448)[16] na karcie 110, z melodją główną w głosie górnym. W r. 1558 zaś ukazało się w Krakowie czterogłosowe opracowanie jej przez Wacława z Szamotuł, z dodanym tekstem polskim „Pochwalmysz wszytcy społem“, przyczem melodja główna jest umieszczona w tenorze)[17].

Jarzwycza z r. 1572, wydanym przezemnie w „Kwartalniku muzycznym“. Warszawa 1912, str. 257. Co do chansony Crequillona, to ukazała się ona kilkakrotnie w drukach z r. 1555, 1560, 1569 i 1572 (Susato i le Roy); czy jednak któryś z tych druków był w kapeli królewskiej znany, na to nie znalazłem dowodu. Zbiorów drukowanych chansons francuskich znano u nas wiele. Inwentarz krakowskiego księgarza Jana Thenauda z r. 1582 wykazuje aż 29 „cantiones variae gallicae in 16“ (kwartalnik. str. 259). Nie ulega wątpliwości, iż znano u nas wówczas liczne motety Crecquillona z wydawnictw norymberskich z r. 1554 i 1564 (Montanus et Neuberus), zawierających też dwa motety Wacława z Szamotuł.

[14]) Por. „Musiklexikon“ H. Riemanna, wyd. 10, str. 360 i „Dictionary“ Grovego, t. II, 1927, str. 232.

[15]) Utwór ten wydał Robert Eitner w publikacji „HEINRICH FINCK“, zawierającej wybór dzieł Henr. i Herm. Fincków; „Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke“, tom VIII, Lipsk 1878, str. 79 - 80.

[16]) Por. mą pracę o tej tabulaturze, w „Kwartalniku muz.“, Warszawa 1911, z I, str 23.

[17]) Utwór Wacława z Szamotuł wydał (w transpozycji, X. Dr. Józef Surzyński w muzycznym dodatku do V rocznika „Muzyki kościelnej“ za rok 1885 (Poznań). str. 50 - 52.

Ks. Dr. Wacław Gieburowski

ZADANIA ŻEŃSKICH CHÓRÓW KOŚCIELNYCH

Chóry żeńskie nie należą w znaczeniu ścisłem do kategorji chórów liturgicznych, które w myśl Kościoła składają się albo wyłącznie z głosów męskich albo też mają skład mieszany, obejmując w sopranach i altach głosy chłopięce. Może jednak i chór żeński być chórem liturgicznym, mianowicie wtedy, gdy członkami jego są zakonnice, zwłaszcza zakonnice, zobowiązane do modlitw chórowych.

Nie wynika z tego bynajmniej, że kościelne chóry żeńskie nie mają racji bytu w liturgji rzymsko-katolickiej. Przeciwnie. Tam, gdzie stworzenie chóru męskiego lub mieszanego z głosami chłopięcemi byłoby trudne lub nieodpowiednie, jak np. w klasztorach żeńskich, w żeńskich stowarzyszeniach i bractwach kościelnych, w żeńskich sodalicjach marjańskich, w szkołach zawodowych i gimnazjach, tam istnienie chóru kościelnego z głosami kobiecemi nietylko jest pochwały godne, wskazane i dopuszczalne, ale nawet potrzebne, z uwzględnieniem oczywiście przepisów liturgicznych, obowiązujących chóry żeńskie.

Zasadniczo Kościół nigdy nie odsuwał kobiety od śpiewu liturgicznego. Praktyka pierwszych wieków chrześcijańskich dowodzi tego najwyraźniej. Ojcowie Kościoła i pisarze kościelni zachwycają się psalmodją, śpiewaną wspólnie przez mężczyzn, niewiasty i dziatwę. Św. Ambroży słyszy w wspólnym śpiewie mężczyzn, niewiast, dziewic i dzieci piętrzące się fale morskie. Podobnie wyrażają się Grzegórz Nazjański, Jan Chryzostom i inni. Wskutek rozlicznych nadużyć i wykroczeń zmieniła się jednak z biegiem wieków praktyka liturgiczno-muzyczna i cały już szereg Ojców Kościoła zajął wobec udziału niewiast w śpiewie kościelnym stanowisko nieprzychylne.

W najnowszych czasach sprawa udziału kobiet w chórach kościelnych i kwestja chóru żeńskiego „par excellence“ spowodowała liczne wątpliwości, wobec których Kościół wypowiedział się zupełnie jasno, w dekrecie ze stycznia roku 1908. Dekret wychodzi z założenia, że chwałę Bożą głosić winni wszyscy wierni bez różnicy stanu, płci i wieku: wszyscy mają prawo łączenia się w jeden wspólny hymn ku czci Najwyższego, a więc także kobiety i dziewczęta. Tam tylko, gdzie istnieje t. zw. „officiatura choralis“ czyli reguła chórowa oraz chór liturgiczny „in strictu sensu“, którego miejscem jest prezbiterjum, jak to zwyczajem jest zwłaszcza w katedrach i kościołach klasztornych, tam głosy kobiet i dziewcząt są wykluczone. Na tych

samych natomiast warunkach dozwolony jest zespół chórowy, złożony w y ł ą c z n i e z kobiet lub dziewcząt, który może nawet za zgodą biskupa dyecezjalnego z ważnych powodów śpiewać w kościołach katedralnych i innych, obserwujących t. zw. „Officiatura choralis“, lecz wtedy naturalnie poza prezbiterjum.

Zadania więc żeńskiego chóru kościelnego są w ramach nabożeństwa rzymsko-katolickiego rozległe i wdzięczne. Abstrahując bowiem od wszelakich nabożeństw dodatkowych i nadzwyczajnych, jak np. od nabożeństw majowych i różańcowych, gdzie właśnie głosy żeńskie szczególnie powołane są do uczczenia królowej dziewic i matek, chór żeński zdolen jest także w myśl Kościoła muzycznie upiększyć i wyidealizować i to nietylko śpiewem wielogłosowym, ale i chorałem gregorjańskim, nabożeństwa ściśle liturgiczne: mszę i „officium“.

Wielogłosowa literatura muzyczno-liturgiczna dla chórów żeńskich jest coprawda dosyć ograniczona, umożliwia jednakże stylowe zestawienie całorocznego programu. Program taki obejmować będzie jedno- i dwugłosowe msze łacińskie i motety z organami, trzy- i więcej -głosowe msze i motety a capella, lub z towarzyszeniem organowem, a podczas cichych mszy św. jedno- i więcej- głosowe kompozycje mszalne i pieśni w języku polskim z organami lub bez nich. Na tem nie koniec. Stosownie do postulatów „Motu propria“ Piusa X., chóry żeńskie pielęgnować mogą obok muzyki wielogłosowej chorał gregorjański. Polecałoby się bardzo, by kierownicy i kierowniczki chórów żeńskich część każdorazowej lekcji próbnej poświęcali chorałowi. Ambicja ich muzyczna nie może ograniczyć się wyłącznie do mszy, motetów i pieśni, ale powinna sięgać także po skarby gregorjańskie. Każdy chór żeński — pod warunkiem naturalnie, że kierownikiem jego jest muzyk inteligentny i wykształcony — po niezadługim czasie intensywnego studjum choralnego z wszelaką pewnością zdoła wzorowo zaśpiewać, przystępniejsze msze gregorjańskie z „Kyriale Romanum“, zmienne zaś części mszalne na razie powinien recytować, później zaś wykonać je dosłownie, tu i ówdzie będzie można wćwiczyć liturgiczne nieszpory.

Jakżeż wspaniale dźwignęłaby się kultura liturgiczno-muzyczna w Polsce, gdyby wszystkie klasztory i zgromadzenia żeńskie, wszystkie żeńskie stowarzyszenia, bractwa kościelne i sodalicje marjańskie, wszystkie żeńskie szkoły powszechne, zawodowe i wszystkie gimnazja posiadały własne chóry i w myśl powyżej określonego programu planowo, umiejętnie i artystycznie pielęgnowały świętą sztukę tonów.

Nie wiadomo, jak sprawa przedstawia się w innych dzielnicach polskich. W Wielkopolsce, a przynajmniej w Poznaniu, akcja ta jest rozpoczęta, nawet już w niektórych szkołach powszechnych, nie mówiąc o gimnazjach. Zdaje się jednakże,

że ze wszystkich chórów Poznańskich uprawia najsystematyczniej muzykę kościelną chór Przemienienia Pańskiego przy Zakładzie Sióstr Miłosierdzia, składający się ze Sióstr Zakładu oraz pań i panienek. Chór ten ma swoją tradycję. Już Ks. Dr. Surzyński jako dyrygent Poznańskiego chóru katedralnego opiekował się chórem tym, często bywał na jego próbach, a nawet kierował nim. Później zainteresował się chórem p. Dr. Kromolicki, którego siostra, należąca do Zgromadzenia Sióstr Miłosierdzia, prowadziła przez dłuższy czas chór Przemienienia Pańskiego. Nic dziwnego, że i Przełożone Zakładu odnosiły się zawsze do chóru swego życzliwie. Chodziło im o to, ażeby chór Przemienienia Pańskiego miał swój poziom artystyczny. Obecna Przełożona, Siostra Marja Śliwa, nietylko idzie w ślady poprzedniczek, ale nawet sama jest muzykalna. Kierowniczką zaś chóru i organistką jest Siostra Cecylja Bruska. Repertuar chóru jest bogaty i obejmuje msze, motety łacińskie i polskie przeróżnych kompozytorów, jak Palestrina, Croce, Vittoria, Haller, Goller, Griesbacher, Rheinberger, Surzyński, Walczyński, Kromolicki, Gieburowski i inne. Z powodzeniem wykonuje też chór msze gregorjańskie z „Kyriale Romanum“, a w najnowszym czasie zabrał się do zmiennych części mszalnych.

Lidja Barblan-Opieńska

O PRACY WOKALNEJ NAD CHÓREM

Chór męski czy mieszany jest — jak wiadomo — instrumentem, którego jakość zależy wprawdzie od przymiotów naturalnych poszczególnego śpiewaka, ale wartość wzmaga się w prostym stosunku do wyrobienia, wykształcenia czy wyszkolenia owych przymiotów. Piękność głosu jest hojnym darem natury — rozdzielanym nieco kapryśnie; są okolice a raczej całe połacie kraju, gdzie o głos piękny trudno — są inne, gdzie głosy rodzą się — jak to powiadają — na kamieniu. Chóry jednak mogą i powinny istnieć wszędzie; — tam gdzie głosów pięknych z natury niema, można wiele zrobić przez pracę wokalną nad chórem. Nie znaczy to jednak, aby tej pracy nie potrzebowały zespoły o pięknych głosach — potrzebują jej omal równie dużo tylko w nieco odmiennej formie. To jednak można śmiało powiedzieć, że wartość artystyczno-dźwiękowa chóru o gorszych głosach ale poddanego dyscyplinie pracy wokalnej będzie znacznie wyższa niż chóru o pięknych głosach, który tej pracy zaniedba.

Na czemże ma polegać owa praca wokalna nad chórem.

Biorąc rzecz ogólnie powinna polegać na tak zwanem „ustawieniu głosów“ śpiewaków. Praca taka jednak nie może być stosowaną indywidualnie; wobec dużej ilości członków chóru byłaby ona wprost niewykonalną; dyrygent nie może

się zajmować każdym śpiewakiem pojedyńczo. Aby zatem całemu zespołowi chórzystów „ustawić głosy“, to jest doprowadzić sposób wydobywania głosu każdego z nich mniejwięcej do normalnego stanu, potrzeba im udzielić ogólnych wiadomości o pewnych zasadach i nauczyć sposobów, któremi cel da się osięgnąć. — Aby wyjaśnić, na czem polega normalny sposób wydobywania głosu, należy przypominać, że głos ludzki jest instrumentem. Zasadą wydobywania głosu z każdego instrumentu, czy to będą skrzypce, fortepian czy trąba, jest umiejętność wydobycia jaknajbardziej skoncentrowanego dźwięku (obojętne czy ton ma być wzięty piano czy forte) przy jaknajmniejszym fizycznym wysiłku. A więc na przykładzie. Siłacz-atleta, który byłby w stanie uderzeniem w klawisze rozbić fortepian, nie wydobędzie z niego większego tonu niż młoda panienka, która delikatną rączką u m i e uderzyć odpowiednio w klawisze. Amator skrzypek o silnych muskułach, któryby pragnął użyć całej swej siły do naciskania smyczka na struny, nie wydobędzie z instrumentu takiego tonu, jak skrzypek fachowy, wiedzący, że smyczek służy jedynie do pobudzenia struny do drgania; z chwilą, kiedy naciśnie strunę zanadto, przez to samo stłumi jej drganie, a więc istotę tonu osłabi. Siła pociągnięcia będzie się w podobnym wypadku objawiała przez trzeszczenie i tarcie smyczka o strunę — nie będzie jednak wydobywać skoncentrowanego i szlachetnego tonu. Podobnie rzecz ma się ze śpiewem. Pierwszą zatem kardynalną regułą pracy wokalnej nad chórem powinno być żądanie od śpiewaków, aby nigdy n i e f o r s o w a l i g ł o s u, t. zn. n i e k r z y c z e l i. „Krzyczenie jest tem dla struny głosowej, czem zbytnie naciskanie smyczka dla struny skrzypiec. Może stworzyć „hałas“ ale nie da pięknego d ź w i ę k u. Im spokojniej, bez wysiłku uderza strumień powietrza w struny głosowe, tem dźwięk będzie pełniejszy — tem łatwiej wibrowanie strun będzie mogło odnaleść swój rezonans w pustych zaułkach frontu czaszki.

Drugą zasadą pracy wokalnej jest w y r a ź n e a r t y k u ł o w a n i e t e k s t u. — Nic tak nie pomaga do utrzymania lekkości dźwięku jak dokładne wymawianie spółgłosek s k o n c e n t r o w a n e n a p r z o d z i e j a m y u s t n e j. Zasadą trzecią, która się łączy bezpośrednio z powyższą, jest u m i e j ę t n o ś ć w ł a ś c i w e g o a t a k o w a n a t o n u. Atak ten powinien być zdecydowany, ale bez brutalnego akcentowania. Premedytacja, to znaczy pomyślenie przedtem jaki ton ma być zaśpiewany i jak go wziąć należy wystarczą, aby ów atak otrzymał swój należyty zdecydowany charakter a nie posiadał przesadnego akcentu.

Specjalną trudność przy atakowaniu tonu stanowią samogłoski. Zwłaszcza samogłoski: a, o, u przedstawiają pewne niebezpieczeństwo. Skuteczny sposób, aby uzyskać prawidło-

we atakowania samogłosek jest następujący. Przypuśćmy, że utwór śpiewany zaczyna się od słów: O moja ziemio; ponieważ zwykle z trudnością przychodzi śpiewakom należyte zaatakowanie samogłoski „o“, ćwiczenie powinno się rozpocząć od wstawienia przed nią jakiejś obojętnej spółgłoski np. n.; a więc należy kazać śpiewać „(n) O moja ziemio“. — Skoro po wielokrotnem powtórzeniu owego „n O“, dyrygent otrzyma atak jędrny a równocześnie delikatny (bez szarpania tonu) powinien śpiewakom zwrócić uwagę, aby sobie dobrze zapamiętali otrzymany w ten sposób charakter dźwięku nuty. Ćwiczenie następne tego samego fragmentu powinno doprowadzić śpiewaków do atakowania samogłoski w identyczny z poprzednim sposób, ale już bez dodatku spółgłoski n.

Omawiając kwestję atakowania nut należy równocześnie ostrzec śpiewaków przed tak zwanem „uderzeniem krtani“ (coup de glotte); manjera ta, skoro się jej używa zbyt często, wpływa na podrażnienie strun głosowych i wywołuje zachrypnięcie. Opracowując stronę czysto wokalną utworu, (od czego każdy dyrygent pracę rozpocząć powinien przed zajmowaniem się interpretacją) należy ćwiczyć b e z w y m a g a n i a d u ż e g o t o n u od śpiewaków. Niech raczej nucą półgłosem b y l e c z y s t o a nie popisują się od razu nadużywaniem pełnego dźwięku głosu. Wady emisji głosu, nad któremi dyrygent pilnie czuwać powinien są następujące:

a) dźwięk nosowy,
b. dźwięk huczący (jak z beczki),
c) dźwięk gardlany.

Lekarstwem na usunięcie tych wad choćby w przybliżeniu (na wytrzebeinie ich gruntowne potrzeba nieraz kilkuletniej indywidualnej pracy) jest pouczenie śpiewaków, że ton powinien być brany lekko bez wysiłku i sprowadzony ku zębom a nie ku nosowi lub duszony w gardle. Skoro chórzyści posiadają umiejętność czytania nut głosem, nie należy im na lekcji zbyt długo kazać odczytywać z karty. Mając całą uwagę zwróconą na czytanie śpiewacy nie mogą kontrolować emisji i często męczą sobie zbytnio struny głosowe.

Szczegółem ważnym przy pracy wokalnej nad chórem jest umiejętność znalezienia powodu, dla którego w danym momencie nastąpiło nieprawidłowe wzięcie tonu. — Zwłaszcza u sopranów i tenorów łatwo o niedociągnięcie, przekrzyczenie lub zdławienie wysokiego tonu. W takich wypadkach należy sobie zapamiętać raz na zawsze, że winy nie należy szukać w tym właśnie źle wziętym tonie, lecz trzeba się cofnąć o kilka nut wstecz. Prawie zawsze okaże się w podobnym wypadku, że przyczyną wadliwego wzięcia wysokiego tonu, była zbytnia ciężkość, zbytnie „nagniatanie“ nut niższych, poprzedzających ową „niebezpieczną“ nutę wysoką.

Weźmy na przykład frazę następującą:

h' g' a' h' g" fis' e'

Jeżeli wysokie g brzmi źle, należy kazać powtarzać kilkakrotnie trzy poprzedzające nuty lekko bez nagniatania tonu; o ile pierwsze h przestanie być ciężkie i ściśnięte, wysoka nuta będzie w naturalnym rzeczy porządku brzmiała lekko i przejrzyście.

Wskazanem jest przy pracy wokalnej nad chórem ćwiczenie ze śpiewakami gam; przy tych ćwiczeniach trzeba jednak kazać śpiewać gamy z góry ku dołowi. — Sposób ten jest racjonalny z tego powodu, że głos bywa zwykle zmęczony w pozycjach niskich. Zmęczenie to pochodzi głównie z mówienia rejestrem niższym niż właściwy rejestr danej osoby; jest to manjera, której nieświadomie poddaje się większość ludzi. Tony wydobywane w tym samym co nizka mowa rejestrze są zwykle ciężkie, forsowane i źle wpływają na prawidłową emisję nut wyższych; zaczynając zaś gamę w rejestrze „wypoczętym", daleko jest łatwiej znaleźć prawidłowy sposób wzięcia tonu niższego.

Rezultatem regularnie i z pomyślnym skutkiem prowadzonej pracy wokalnej z chórem będzie jego brzmienie wyrównane i zespolone, co jest jednym z kardynalnych przymiotów dobrego chóru.

Dlatego zwłaszcza tam gdzie głosy z natury nie są piękne, ta praca wokalna jest niezbędnym warunkiem rozwoju artystycznego zespołu — pracy tej większa niż dotychczas poświęcona być winna uwaga.

(Przedruk z „Przeglądu Muzycznego").

Zygmunt Latoszewski

ROLA ORGANÓW W NABOŻEŃSTWIE

Wszelkie wysiłki, zmierzające od czasów „motu proprio" Piusa X. do podniesienia muzyki liturgicznej do poziomu, odpowiadającego z jednej strony świętości obrzędów liturgicznych a z drugiej strony zasadom prawdziwej sztuki odnoszą się przedewszystkiem do śpiewu w Kościele, do kompozycji mszy i do wykonania chorału gregorjańskiego. Może mimo woli

najmniej uwagi zwraca się na rolę, jaka w czasie nabożeństwa przypada organom, temu jedynemu instrumentowi, sankcjonowanemu przez Kościół i dopuszczonemu do udziału w najsolenniejszych nabożeństwach. Rola ta jest wprawdzie dosyć ograniczona, ale przecież niemniej i ważna i może być zarówno przeceniona, jak niedoceniona. Zapytać zaś trzeba przedewszystkiem czy i tu, tak jak w śpiewie, możliwe są nadużycia, wymagające reformy. Osobny paragraf „motu proprio" Piusa X. o organach i instrumentach wskazuje na to, że grę organową czy wogóle instrumentalną w Kościele obowiązują także pewne przepisy. Jeżeli idzie o organy, to przepisy te określają z a k r e s ich roli w czasie nabożeństwa. Gra organowa może mianowicie t o w a r z y s z y ć śpiewom liturgicznym, lecz ma je tylko podtrzymywać, a nigdy nie zagłuszać. Przed śpiewem nie wolno grać długich preludjów, nie wolno także przerywać go przegrywkami.

Wynika z tego, że poza śpiewami, które przecież zajmują lwią część officium i w których organy mogą brać udział w roli towarzyszącej, stanowczo drugorzędnej, miejsce na samodzielną grę organową jest bardzo szczupłe, tem więcej, że nie wolno przerywać śpiewów dowolnemi przegrywkami, ani też wyprzedzać ich długiemi preludjami. A jednak, mimo wszystkie te ograniczenia w sumie niemało wypadnie organiście grać w czasie mszy św., nie mało jest w rezultacie tych „przegrywek", które przecież powinny mieć jakieś znaczenie i zadania specjalne, a nietylko stanowić mechaniczne wypychanie przerw między poszczególnemi śpiewami.

Zdawałoby się, że te właśnie, mniej lub więcej drobne preinter i postludja nie podlegają żadnem przepisom kościelnym, że są zależne jedynie od „fantazji" danego organisty. Wyrazem takiego mniemania są nieudolne często improwizacje, składające się z niezręcznego lub stereotypowego łączenia kilku najprostszych akordów „prowadzących" do tonacji w jakiej napisany jest utwór, mający być następnie zaśpiewany, lub zdążające do poddania tonu, w którym kapłan ma zaintonować prefację czy inny śpiew. Gorsze są jednak improwizacje innych organistów, którzy sobie i wiernym przypominają różne „nabożne" melodje np. z „Parsifala" lub „miserere" z „Trubadura", każąc chórowi lub kapłanowi czekać trochę dłużej.

Nie ulega oczywiście kwestji, że takie przegrywki nie są zgodne z przepisami Kościoła który w zasadach ogólnych o muzyce kościelnej domaga się od muzyki w świątyniach, by była święta i zarazem dziełem prawdziwej sztuki. Odnosi się to oczywiście także do gry organowej, która winna być prawdziwą

Jeżeli tedy przegrywki te np. z braku talentu organisty nie mogą odznaczać się żądanemi przez Kościół zaletami, niechaj ich lepiej nie będzie, niechaj wtedy organista ograniczy swą rolę, do ewentualnego towarzyszenia śpiewom i do jakie-

goś większego preludjum na początku mszy św. i postludjum na zakończenie, które może odegrać z nut, po dobrem przygotowaniu utworu.

Na zachodzie jest taka, ściśle określona rola organów w czasie solennej mszy św. powszechnie stosowana. Odśpiewanie zmiennych części liturgicznych i mszy zajmuje dostatecznie wiele czasu a śpiewy alternujące między kapłanem i chórem mają eo ipso pozostać bez organowego towarzyszenia. Te chwilowe minutowe cisze bynajmniej nie rwą nastroju nabożeństwa, przeciwnie potęgują go jeszcze.

Jeżeli zaś idzie o preludja i postludja, to i one powinny być zastosowane ściśle do charakteru nabożeństwa. Organiści kierują się w ich doborze często tą, niczem nieuzasadnioną tradycją odegrania na introit jakiegoś hałaśliwego preludjum i takiego samego na zakończenie mszy św. Nie świadczy to o literaturze organowej całe skarby najpiękniejsej i najwznioś- dobrym smaku; a przecież kto umie szukać, znajdzie łatwo w lejszej muzyki ściśle kościelnej, owianej duchem chorału gregorjańskiego. Znajdzie je także w naszej rodzimej twórczości organowej, która jest wprawdzie uboga, lecz naogół wartościowa.

Rola organów w kościele nie kończy się jednak na nabożeństwach solennych. Każdy organista zasiada częściej jeszcze do swego królewskiego instrumentu, najczęściej zwłaszcza w czasie t. zw. cichej mszy św., kiedy przeważnie śpiew milczy a tylko organy grają. Często wtedy organista sam śpiewa pieśni, towarzysząc sobie na organach. Z punktu widzenia artystycznego są to produkcje przeważnie kiepskie. Gdyby jednak organista miał tylko grać, byłoby zapewne jeszcze gorzej. A przecież gdzie jak gdzie, ale właśnie w czasie cichej mszy św organista-artysta może przyczynić się grą swoją do najgłębszych wzruszeń religijnych uczestników nabożeństwa. Wprawdzie nie przez odegranie różnych utworów organowych, choćby największych mistrzów, gdyż zestawienie ich rzadko kiedy będzie się zgadzało ideowo, i wtedy może dać jedynie wrażenia luźne, oderwane. Gdy jednak zasiądzie do organów znakomity improwizator, który potrafi w grze wyrazić tę myśl liturgiczną, jaka ożywia kapłana celebrującego, gdy w grę swoją wlać potrafi skarby uczucia religijnego, wyczarowanego z głębokiego wniknięcia w tę najświętszą akcję, jaka się w jego obecności rozgrywa przy ołtarzu, wtedy przeżycia jego stają się przeżyciami wszystkich uczestników nabożeństwa, wtedy ten organista-artysta staje się twórcą muzyki świętej i zarazem muzyki, będącej prawdziwą sztuką. Lecz takich l u d z i jest dzisiaj mało, inaczej bowiem wyglądałaby dzisiaj twórczość muzyczna. Jest ich jednak może więcej, niż tych, którzy czują się powołani do kompozycji kościelnej, lecz ich czyny religijno-artystyczne po-

zostają w ukryciu, przebrzmiewają, giną razem z chwilą, która mija, jak przebłysk natchnienia.

Wśród pism

Uwagi o poziomie naszej twórczości muzyczno-liturgicznej. — Do czego dąży nowoczesne budownictwo organowe. Kilka aforyzmów.

Obchodzić będziemy w tym roku 25-ciolecie ogłoszenia „Motu proprio" Piusa X. Przyjdzie sobie jasno zdać sprawę z tego, jakie owoce wydało sławne to orędzie o muzyce kościelnej na ziemiach Polskich. Rezultat, jak wiemy z góry, nie będzie świetny, zwłaszcza w porównaniu ze stosunkami muzyczno-liturgicznemi zagranicą. W tym generalnym rachunku wypadnie niestety blado także pozycja naszej twórczości w muzyce kościelnej, może nie ilościowo, lecz z pewnością jakościowo. O tem, czem się tłomaczy niski poziom kompozycji liturgicznej u nas, pisano już nieraz, zwracaliśmy i my na to uwagę, zgadzając się zresztą z ogólną opinją, że zarówno brak prawdziwego ducha religijnego u twórców wybitnych, jak z drugiej strony zalew tandety kompozytorskiej składają się na ogólny obraz naszych w tej dziedzinie wysiłków. P. Bronisław Rutkowski zajął się ostatnio obszerniej tą kwestją w „Piśmie Organistowskiem", kreśląc w numerze styczniowym „Uwagi na temat podniesienia poziomu twórczości w muzyce kościelnej", w których raz jeszcze podkreśla, że główną przyczyną upadku dzisiejszej muzyki kościelnej jest zanik głębszych zainteresowań wśród poważnych kompozytorów kwestjami religijnemi. Zastanawiając się następnie nad innemi jeszcze przyczynami autor oświadcza, że najpoważniejszy polski kompozytor nie będzie dziś pisał utworów kościelnych, gdyż niema najmniejszej pewności czy ten utwór wogóle będzie kiedy wykonany. „Wyobraźmy sobie coby było — czytamy dalej — gdyby Karol Szymanowski napisał mszę. Musiałby długo, długo czekać, zanimby się znalazł jaki organista-śmiałek, chcący to dzieło odtworzyć. Wydaje się nam, że w tych trudnościach odtwórczych nie leży bynajmniej przyczyna braku zainteresowania się naszych wybitnych kompozytorów twórczością religijną. Znalazłby się bowiem napewno jakiś dobry chór, mogący odważyć się na wykonanie takiego dzieła, a nawet, gdyby tak niebyło, to kompozytor, który chciałby się wypowiedzieć w kierunku muzyczno-liturgicznym, nie będzie pytał o to, kiedy utwór swój usłyszy wykonany. Wszakże właśnie Szymanowski techniczną trudnością swej faktury kompozytorskiej tak mało zawsze miał szans na powszechniejsze wykonanie swych dzieł. Natomiast słuszność zupełną ma autor, gdy twierdzi, że „dla duchowieństwa naszego — powiedzmy, — przeważającej jego części — wraz ze społeczeństwem — jest rzeczą obojętną, czy będzie wykonany podczas mszy św. utwór Palestriny, Bacha, Szymanowskiego, czy też ks. Orzecha, lub p. Zdolińskiego". Słusznie też autor wskazuje na bezwartościowość wszelkiego

niewolniczego naśladowania wzorów dawnej wielogłosowej twórczości liturgicznej. Nietrudno zresztą wyliczyć i dużo innych jeszcze przyczyn, dla których poziom twórczości muzyczno-liturgicznej tak jest powszechnie mierny, lecz zdajemy sobie i sprawę z tego, że ta świadomość niewystarcza do stworzenia literatury wartościowej.

Wiele miejsca w fachowych pismach muzyczno-liturgicznych zajmuje też kwestja konstrukcji doskonałych organów, któreby łączyły zalety dawnych organów XVII i XVIII wieku ze zdobyczami współczesnej tech-
„Orgelfragen“ w styczniowym zeszycie wiedeńskiej „Musica Divina“.
niki. Barzod ciekawie ujmuje ten temat Wincenz Goller w artykule
Autor wskazuje najpierw na radosny objaw powszechnego wzmożenia się zainteresowania dla budowy organów, po okresie wojennym, który zniszczył tyle znakomitych instrumentów. Obecnie eksperymenty organmistrzów zmierzają do akustycznego ulepszenia organów. O ile bowiem w ostatnich latach pięćdziesięciu starano się organy technicznie ulepszyć przez stosowanie pneumatyki i elektryczności, tak teraz wysunęły się znowu na plan pierwszy postulaty muzyczne. Sprawą zajęły się nietylko muzycy, ściśle wziąwszy organiści, ale i naukowcy, którzy, zdaniem autora artykułu, zbyt teoretycznie do sprawy tej podchodzą, domagając się nawrotu do dźwiękowej konstrukcji organów typu dawnego, z okresu bachowskiego. Jeżeli idzie o organy w świątyniach katolickich, to o właściwościach ich powinny także rozstrzygać ogólne zasady, obowiązujące muzykę w kościele. A nie ulega wątpliwości, że dzisiaj organy mają zadania daleko rozleglejsze, aniżeli w okresie praktyki generałbasowej, kiedy były głównie instrumentem towarzyszącym.

Jedną z ważnych kwestji jest n. p. sprawa miejsca, w którym znajdować się powinny organy. Umieszczenie ich na chórze na przeciwnym krańcu kościoła w największym oddaleniu od ołtarza, przyczyniło się, jak autor słusznie podkreśla, do rozerwania całokształtu akcji liturgicznej. Dzisiejsze zdobycze techniki pozwalają na umieszczenie, choć częściowe organów w presbiterjum, przez co i muzyka w kościele staje znowu bliżej ołtarza.

Chcąc tedy stworzyć nowy typ organów, odpowiadających wymogom liturgji i zarazem postulatom piękna dźwiękowego należy zdać sobie sprawę z następujących zagadnień: Jakie wartości akustyczne (ton, dyspozycja, menzura, intonacja) możemy zapożyczyć z dawnych organów 17 i 18 wieku, jak uzgodnić to z nowoczesnemi rejestrami. Dalej do rozstrzygnięcia pozostaje sprawa umieszczenia organów w kościele z punktu widzenia architektonicznego i liturgicznego.

Z dużym zawsze pożytkiem czyta się artykuły znakomitego pisma niemieckiego „Musica Sacra, które są prawdziwemi drogowskazami w wszystkich kwestjach, związanych z katolicką muzyką liturgiczną. W jetdnym z ostatnich zeszytów tego miesięcznika znajdują się niezwykle trafne uwagi o muzyce kościelnej, wypowiedziane w formie aforyzmów i głoszące w sposób krótki ale tem dobitniejszej szereg prawd, z ktoremi warto i naszych czytelników zapoznać. Autor nazywa swoje uwagi „krytycznemi myślami o muzyce kościelnej“. Muzyka

w kościele — powiada na wstępie — nie zawsze jest muzyką kościelną. (Ile w tem prawdy). I dalej mówi: O niejednej świątyni mógłby Chrystus Pan powiedzieć: „Mój dom jest świątynią modlitwy, a nie salą koncertową“. Zgodzimy się też z autorem, że „Lepiej dobry chór z kiepskimi organami, aniżeli lichy chór z dobremi“. Na recytację chorału znajduje autor trojakie uniewinnienie: „Pospiech, lenistwo i nieumiejętność“. Słusznie też twierdzi, że śpiewanie chorału bez zrozumienia tekstu jest podobne do kroku ślepego. Szereg takich prawd warto przypomnieć tym, którzy je zapomnieli i odsłonić tym, którzy ich się może nie domyślają.

Wiadomości bieżące

Poznański chór katedralny śpiewał w dniu 29 stycznia b. r. w kościele Przemienienia Pańskiego w Poznaniu. Oprócz chóru w liczbie 60 osób (głosów chłopięcych i męskich) pod dyrekcją ks. dr. Gieburowskiego wziął udział w tym koncercie religijnym p. J. Pawlak, organista katedralny. Występ znakomitego zespołu odbył się w ramach nabożeństwa liturgicznego, mianowicie w czasie popołudniowego błogosławieństwa, które celebrował Najprz. Ks. Biskup Radoński. Program obejmował następujące utwory: 1. „O salutaris hostia“ (choralnie; 2. „Ave verum corpus“ (motet na chór mieszany) -- Mozart; 3. „Benedictus“ ze mszy „Ave Regina coelorum“ (chór mieszany) — Palestrina. 4. „Andante“ (organy) — Mozart; 5. „Adoramus te Christe“ (motet na chór męski) — Ruffo; 6. „Christus factos est“ (motet na chór mieszany) — Asola; 7. Wizja (organy) — Rheinberger; 8. Tenebrae factae sunt“ (chór męski) — Hagdn; 9. „Caligaverunt oculi mei“ (chór mieszany) — Vittoria; 10. Sonata c-moll (organy) — Guilmant; 11. Psalm 100 (na 4—8 głosów mieszanych) — Mendelsohn; 12. „Tantum ergo“ (chór mieszany) — M. Haller; 13. Najświętsza Panno (chór mieszany) — W. Gieburowski. Świątynia była przepełniona wiernemi.

W Zamościu odbył się dnia 22 stycznia b. r. konkurs chórów kościelnych powiatu Zamojskiego. Sąd konkursowy pod przewodnictwem prof. B. Rutkowskiego przyznał I-szą nagrodę chórowi ze Żwierzyńca, II-gą chórowi ze Starego Zamościa i III-cią chórowi ze Szczebrzeszyna. W kollegjacie Zamojskiej odbyła się audycja muzyki organowej i śpiewy połączonych chórów (400) a program organowy, który wykonał prof. Rutkowski, składały się utwory: Bacha, Mendelsohna, Francka i Widora.

Ojciec św. zatwierdził nowy rytuał polski, opracowany przez komisję pod przewodnictwem ks. Biskupa Nowowiejskiego, wydany przez Episkopat Polski i drukowany w Katowicach. (Pism. Org.).

Towarzystwo Muzyki Liturgicznej w Warszawie odbyło dnia 21 stycznia b. r. walne zebranie, na którem obrany został zarząd z ks. dr. Mansbergerem jako prezesem. Statut Towarzystwa został zatwierdzony urzędowo. (Pism. Org.).

Niebawem ukaże się nakładem Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie Sonata na 2 skrzypiec i bas cyfrowany Stanisława

Sylwestra Sarzyńska, wydaną z rękopisu i opracowana przez prof. Chybińskiego i K. Sikorskiego. Wydawnictwem tem Stowarzyszenie rozpoczyna projektowaną publikację najwybitniejszych pomników dawnej polskiej muzyki.

W Inowrocławiu wykonały złączone chóry: „Szarotka", „Chór Farny" oraz „Moniuszko" pod dyrekcją p. Sobieskiego Mszę C-dur Beethovena. Niezwykły ten wysiłek zespołów inowrocławskich, odważna inicjatywa i niezmordowana praca dyrygenta zasługują na najwyższe uznanie. Wykonanie uwieńczone było sukcesem i oby zachęciło do dalszych wytrwałych poczynań artystycznych. W wykonaniu trudnego dzieła brały udział prócz chórów soliści: pp. Halina Szulczewska, Tadejanka, pp. Kajetan Bojarski i Roman Haising, oraz orkiestra 69 pułku.

Wykład p. t. „Kim był ks. dr. Surzyński" wygłosił w czasie wieczoru kolęd chóru im. „Surzyńskiego" w Głównej (Poznań) p. dr. L. Surzyński, wiceprezes Wlkp. Związku Śpiewaczego.

Na grobie ś. p. Mieczysława Surzyńskiego na Powązkach w Warszawie stanie niebawem pomnik. Zbieranie składek na ten cel dobiegło już końca; komitet poznański, na którego czele stoi prof. Nowowiejski przekazał już swój zbiór komitetowi głównemu.

FRANCJA

Chór kościoła Saint—Gervais w Paryżu, pozostający pod dyrekcją p. Pawła Le Flem pielęgnuje ze szczególnem zamiłowaniem utwory świetnej szkoły hiszpańskiej XVI wieku. Od czasu do czasu wydobywa się z zapomnienia nieznane a wysoce wartościowe dzieła. W okresie Bożego Narodzenia śpiewacy kościoła Saint—Gervais wykonali nieznaną mszę Franciszka Guerrero, mistrza hiszpańskiego złotego okresu polifonji. Msza nazywa się: „Puer qui natus est nobis" i odznacza się przepiękną robotą kontrapunktyczną i mistycznemi efektami harmonicznemi.

AUSTRJA

Pod protektoratem Ordynariatu Arcybiskupiego w Wiedniu rozpoczęła się na terenie Austrji inwentaryzacja zabytków muzyki kościelnej, głównie pomników z 17 i 18 wieku, mało dotąd znanych i wcale prawie jeszcze niepublikowanych. Inwentaryzacja według tematów odbywa się pod opieką komisji pomników austryjackich (Denkmäler der Tonkunst in Oestereich).

Setna rocznica śmierci Schuberta przypadająca na rok bieżący została zaingurowana w Wiedniu wykonaniem w niektórych kościołach „Niemieckiej Mszy" Schuberta i to na życzenie Władzy Duchownej.

NIEMCY

Rękopis nieznanego dotąd dwuczęściowego oratorjum „Isaac" Mozarta odkrył włoski muzykolog Boghen. Jest to prawdopodobnie jeden z młodzieńczych utworów salzburgskiego mistrza.

W czerwcu odbędzie się w Kilonji festiwal Händlowski, zorganizowany przez Towarzystwo Händla, mającego swą siedzibę w Lipsku. Obok utworów kameralnych i orkiestrowych zostaną wykonane utwory religijne i Händla oratorjum „Izrael".

Nieznane Requiem c-moll Haydn'a odkrył muzykolog Ernst Fritz Schmidt. Odnalazł on trzy odpisy tego dzieła, jeden w Burghausen dwa (w odmiennej redakcji) w Monachjum.

W Lipsku zorganizowało się Towarzystwo im. „Brucknera", które zamierza wydać wszystkie dzieła Brucknera w opracowaniu do praktycznego wykonania.

Dział Związku Chórów Kościelnych

Komunikaty Zarządu

Zgodnie z statutem Zw. Ch. Kośc. odbywają się walne zebrania chórów. Sprawozdania należy nadesłać Gł. Zarządowi i Dekanalnemu (o ile taki już istnieje).

Zaległe składki za r. 1927 należy niezwłocznie regulować, tak samo abonament za „Muzykę Kościelną".

Pokwitowanie składek

Od dnia 1. I. do 10. II. 28 r. wpłynęły następujące składki: Poniec 10,75 zł; — Książ 12,50 zł.

KRONIKA CHÓRÓW KOŚCIELNYCH

Chór Kościelny w Objezierzu odbył w dniu 15 stycznia br. walne zebranie swych członków. Wybrano nast. Zarząd. Ks. Prob. Lesiński, patron; organista W. Wesołowski, prezes i dyrygent; Stanisław Kaczmarek, zast. prezesa; Stanisław Krawczak, sekretarz; Marcin Krawczak, zast. sekretarza; Jan Górny, skarbnik; Władysława Nowiszówna, bibljotekarka. Zebrania odbywają się raz w miesiącu. Lekcje śpiewu dwa razy w tygodniu. Chór liczy 28 członków czynnych i 8 wspierających. Chór składa się z samych ludzi dominialnych. W czasie Bożego Narodzenia śpiewano nast. kolędy: ks. dr. Chlondowskiego, ks. Kleina, Surzyńskiego i inne. Do należytego rozwoju pracy chóru potrzebna jest salka, której niestety dotąd braknie.

X. Lesiński, patron. — W. Wesołowski, prezes. — St. Krawczak, sekretarz.

Chór Kościelny w Grodzisku odbył w dniu 22 stycznia b. r. walne zebranie, które zagaił prezes p. Cygański. Przewodniczył p. Dr. Mikołajczyk, do pióra zaproszono p. Andersa. Sprawozdania z działalności chóru zdali pp. prezes, sekretarz i dyrygent oraz skarbniczka, z której sprawozdania wynika, że w roku 1927 było: dochodu 130,60 zł; rozchodu 87,30 zł; na rok 1928 przechodzi 43,30 zł.

Ze sprawozdania sekretarza i dyrygenta wynika, że w roku ubiegłym odbywały się lekcje śpiewu regularnie 2 razy tygodniowo, a w miarę konieczności 3 i 4 razy tygodniowo. Zebrań odbyło się jedno walne i dwa plenarne. Na przyjęcie ks. kardynała Hlonda odśpiewano „Gaude Mater Polonia" i „Ecce Sacerdos". Na Boże Ciało odśpiewano respensorja na chór mieszany. Podczas akademji, urządzonej z okazji srebrnego jubileuszu ks. proboszcza Kruszki odśpiewano kantatę ks.

Kleina do słów św. Mateusza. Pozatem wćwiczono w r. ub. mszę Ziętarskiego, mszę „W tej świątyni“ ks. Kleina, mszę pastoralną ks. Kleina oraz kilka kolęd.

Chór liczy obecnie 60 członków czynnych i wspierających. Zarząd na rok 1928 wybrano w nast. składzie: prezes p. Dr. Mikołajczyk; zastępca prezesa p. Bogusławski; sekretarka p. Janina Kwiatkowska; skarbniczka p. Zwickówna; dyrygent p. Stanisław Koliński; zastępca dyrygenta p. Dr. Mikołajczyk; ławnik I. p. Maksymiljan Kotlarski; ławnik II. p. Franciszek Cygański; bibljotekarz p. Czesław Kotlarski.

Lekcje śpiewu ustalono tymczasowo na godzinę 8-mą dla pań, a dla panów na godzinę 8,15 w wtorki i piątki. Uchwalono zakupić 4 pieśni wielkopostne na 4 głosy oraz wyuczyć żałobne pieśni i requiem.

P. Dr. Mikołajczyk oświadczył gotowość objaśnienia na każdej lekcji w miarę potrzeby śpiewanych utworów i dawania teoretycznych wskazówek do prawowitego śpiewu. Po wyczerpującej dyskusji zakończono zebranie wspólnem śpiewem: „Wspomnienie“.

J. Kwiatkowska, sekretarka.

Tow. Chóru Kościelnego w Janikowie odbyło w dniu 22. 1. 28 r. doroczne walne zebranie. Obrady na które przybył patron Tow. ks. prob. Zięciak z Ostrowa oraz wszyscy członkowie, zagaił prezes p. Leżała, przewodniczył drh. prezes p. Wieszok. Członkowie zarządu przeczytali swoje sprawozdania, z których wynikało, że praca w łonie Tow. raźno postępuje i rozwija się pomyślnie. Po przeczytaniu sprawozdania przez skarbnika i po potwierdzeniu tegoż przez rewizorów kasy, zarządowi udzielono pokwitowania. W skład nowego zarządu weszli: pp. Leżała Stefan, prezes; Mężyński Władysław, zast. prez.; Bukowski Piotr, sekr.; Krokosówna Władysława, zast. sekr.; Rommel Jan, skarbnik; Buczkowski Tomasz, bibljotekarz; jako ławnicy: pp. Marcinkowska Helena, Panfil i Przybysz St. Rewizorami kasy wybrano: pp. Majewskiego Aleksandra i Chłościńskiego Józefa. Dyrygentem jest każdorazowy organista (parafjalny), obecnie p. Senftleben Melchjor.

Po tej czynności oddano przewodnictwo nowo wybranemu prezesowi. P. Leżała w imieniu ponownie wybranego zarządu dziękując za wybór przyrzekł nadal pracować dla dobra Tow., zarazem stawił wniosek o urządzenie przedstawienia amatorskiego w 3-cią rocznicę istnienia Tow. Wniosek ten jednogłośnie przyjęto. Ks. patron złożył Tow. życzenia pomyślnego rozwoju. Przyjęto następnie z radością projekt ks. patrona, który postanowił wynagrodzić członków śpiewających w chórze, udzieleniem im prawa do ulgowych opłat ślubu. Obrady zakończono odśpiewaniem pieśni kościelnej. P. Bukowski, sekretarz.

Chór Kościoła O. O. Jezuitów w Poznaniu. — W dniu 23 stycznia b. r. odbyło się na salce ćwiczeń, roczne walne zebranie członków chóru kościelnego O. O. Jezuitów, które obecnością swoją zaszczycił prezes Okręgu Związku chórów kościelnych ks. dr. Gładysz. Przewodnictwo oddano jednomyślnie ks. dr. Gładyszowi. Sekretarzował p. J. A. Lisiewski, wotowali zaś p. Dutkowski i p. Rauszowa: Pod sprawnem przewodnictwem ks. dr. Gładysza odbyło się zebranie z

zgodnem porozumieniem, a zaufanie dla ustępującego zarządu z niestrudzonym dyrygentem p. Siedlewskim na czele, wyraziło się w ponownem jego wybraniu w składzie niezmienionym. J. Lisiewski.

Chór Kościelny parafji św. Jana w Poznaniu odbył walne zebranie swych członków. Obradowano w Domu Katolickim na Śródce; otworzył posiedzenie prezes p. M. Musielski, poczem dalsze przewodnictwo oddano w ręce p. St. Siedlewskiego; do pióra powołano p. St. Gintrowskiego, a do stołu prezydjalnego poproszono ks. dr. Mazurkiewicza i p. M. Janczewskiego. Po przemówieniu przewodniczącego członkowie zarządu składali sprawozdania; wysłuchano je uważnie i udzielono ustępującym pokwitowania. Skład nowego zarządu przedstawia się następująco: prezesem jest każdorazowo dyrygent chóru; Osuch — wicepr., Krąkowska — sekretarka, Dąbrowski — skarbnik, Serbianka — bibljotekarka, radni: Algusiewicz i Janowska: komisję rewizyjną tworzą Browiczówna i Wiatr. W końcu zabrał głos ks. patron dr. Mazurkiewicz, który w krótkich słowach zobrazował rozwój muzyki kościelnej i zachęcał młodzież do wytężonej pracy.

Tow. Chóru Kośc. w Swarzędzu odbyło dnia 16. XI. ub. r. roczne walne zebranie, które zagaił prezes p. Teofil Hoffmann. Przystąpiono do złożenia sprawozdań rocznych tak przez dyrygenta jako i zarządu, którym po wysłuchaniu sprawozdań udzielono pokwitowania i podziękowania za gorliwą pracę. Do nowego Zarządu weszli: X. prob. Mroczkowski, patron; p. Teofil Hoffmann, prezes; J. Zaporowski, dyryg.; p. Staśkiewiczówna, sekret.; p. Krzyżaniakówna Bronisława, zast. sekret.; p. Kuźniak Wacław, skarbnik; pp. Sobczak Aleksander i Wojciechowski Piotr, ławnicy. Po wyczerpaniu porządku obrad p. prezes w obecności 31 członków zebranie solwował.

J. Staśkiewiczówna, sekretarka.

Dział Organizacyjno-Zawodowy

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI GNIEŹNIEŃSKO-POZNAŃSKIEJ

Z życia kół dekanalnych

Środa. — Zebranie dekanatu średzkiego odbyło się 3. II. b. r. przy udziale 7 kolegów i delegata Zw. Org. Głównym tematem obrad była dyskusja nad regulaminem służbowym. Delegatem na r. b. wybrano p. Kończaka z Śniecisk, a zastępcą p. Bartkowiaka z Środy.

Poznań. — Zebranie dekanalne na Poznań i okolicę odbyło się 6. II. b. r. z udziałem 10 kolegów (brakło nawet kilku miejscowych — dlaczego? — przyp. red.).

Koźmin. — Dnia 7. II. b. r. odbyło się walne zebranie dekanatu koźmińskiego przy udziale 6 kolegów. Tematem obrad był regulamin służbowy. Delegatem na r. b. wybrano p. Dutkiewicza z Pogorzeli.

Sieraków. — Zwołane na dzień 9. II. b. r. zebranie dekanatu wronieckiego nie odbyło się dla braku uczestników. (Smutne przyp. red.) Następne zebranie odbędzie się 12. IV. b. r. w Sierakowie.

Pokwitowanie składek

Od dnia 11. 1. do 10. 2. 1928 r. — Gomółka - Otorowo 6,— zł; Piwkowski - Żnin 6,— zł; Piwkowski - Gorzyce 13,— zł; Ossowski - Poznań 10,— zł; Slęk - Ostrzeszów 12,— zł; Bury - Gniezno 7,— zł; Mikołajewski - Dobrzyca 9,— zł; Stefankiewicz - Chełmce 5,— zł; Olszewski - Poznań 6,— zł; Mulorz - Bydgoszcz 6,— zł; Pewiński - Dalewo 5,— zł; Kozankiewicz - St. Łęka 8,— zł; Szwajkowski - Mrocza 24,— zł; Stasierski - Marzenin 12,— zł; Walczak - Panienka 12,— zł; Nowaczyk - Wałków 12,— zł; Heldt - Mielżyn 12,— zł; Gauza - Mieszków 10,— zł; Rembowski - Krerowo 12,— zł; Smelkowski - Lussowo 4,— zł; Kubiak - Rogaszyce 9,— zł; Olszewski - Grodzisko 12.— zł; Zygarłowski - Bytyń 12,— zł; Pieoszyk - Kobylin 12,— zł; Zaporowski - Swarzędz 18,— zł.

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI CHEŁMIŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

Jak już wszystkim kolegom wiadomo, uzyskaliśmy zatwierdzenie statutu „Kasy Pogrzebowej" przez Najprzewiel. Ks. Biskupa. Jeżeli chcemy korzystać z ulg przewidzianych w § 5 wspomnianego statutu, musimy koniecznie do 31 marca b. r. nadesłać swe oświadczenie, które wraz z statutem do poprzedniego nr. „Muzyki" załączyliśmy, oraz wysłać należące się wstępne i pierwszą składkę, razem 10,— zł; na konto naszego skarbnika Nr. 208 533. Z pewnością treść statutu każdy dobrze zrozumie. Skoro by jednak miał kto wątpliwości, to prosimy zwrócić się z całem zaufaniem do Zarządu, który da chętnie odnośne wyjaśnienia.

Z życia kół dekanalnych

Bydgoszcz—miasto. — W niedzielę, dnia 5 lutego 1928 r. odbyło się zebranie Związku Organistów — Koła Bydgoszcz—miasto. Na zebranie przybyli koledzy: Franciszek Masłowski, L. Jaworski, Engelbert Mulorz, Al. Waligórski, Kędzierzyński i A.-L. Eichstaedt. Nieobecność swą usprawiedliwił St. Jankowski, czego nie uczynił kol. Noskiewicz. Zebraniu przewodniczył kol. Eichstaedt. Przy punkcie czwartym porządku dziennego przewodniczący wyraził zadowolenie, że w roku minionym zapoczątkowano współpracę z Związkiem Chórów Kościelnych. Omawiając działalność związkową w roku zeszłym, stwierdził raz jeszcze, że mimo postępów, dużo, bardzo dużo mamy do naprawienia w dziedzinie muzyki i pieśni kościelnych.

Nad następnym punktem obrad wywiązała się ożywiona dyskusja. Omówiono projekt regulaminu służbowego, który nasuwa bardzo wiele i ciekawych uwag. Zaprojektowano pewne zmiany, które szczegółowo delegat nasz na zjeździe delegatów wyjaśni. Wnioski do projektowanego regulaminu służbowego prześlemy osobno Zarządowi Związku do łaskawej wiadomości i życzliwego rozpatrzenia naszych uwag. Pochwaleniem Zbawiciela i hasłami: „Cześć Pieśni"! i „Cześć Muzyce!" przewodniczący solwował posiedzenie.

Pokwitowanie składek.

Kujawa - Świekatowo 12,— zł; Wachholz - Błądzim 12,— zł; Łukaszewski - Cielęta 3,— zł; Krajnik - Bisk. Papowo 4,— zł; Baniecki - Dąbrówka 5,— zł; Maliszewski - Gostoczyn 6,— zł; Szachta - Legbąd 5,— zł; Kapiszka - Borzyszkowy 7,— zł; Dorawa - Swornigacie 12,— zł; Pozorski - Piaseczno 6,— zł, Bloch - Żmijewo 12,— zł; Kryszyk - Łasin 6,— zł; Świeczkowski - Opalenie 12,— zł; Müller - Chylonja 4,— zł; Szczyrbowski - Ryńsk 6,— zł; Freza - Grabowo 12— zł; Treder - Wejherowo 12,— zł; Kołodziej Brusy 12,— zł; Tarnowski - Rumian 10,— zł: Kąkol - Lniano 10,— zł; Guz - Barłożno 12,— zł; Korda - Łąg 12 zł; Treder - Kielno 5 zł; Dudziński - Drzycim 14 zł; Czortek - Przysiersk 5 zł; Szulc - Wudzyn 5 zł; Korda - Matarnia 10 zł.

Nuty

St. Wiechowicz: „Cztery Pieśni Wielkopostne" na chór mieszany a capella w łatwym układzie. Edition Barwicki — Poznań, nr. 62. Z żywem zadowoleniem powitać należy te pieśni, które podobnie jak kolędy Wiechowicza wnoszą do naszej literatury pieśniowej nowy ożywczy prąd prawdziwie oryginalnego ujęcia harmonicznego, odsłaniającego charakter melodji pieśni kościelnej w sposób nader plastyczny. Pieśni Wiechowicza mają odrębny nastrój, odczuwa się w nich jakby powiew średniowiecza, co może się wydawać paradoksalnem wobec nowoczesniejszej ich harmonizacji, a jednak właśnie ta harmonizacja uwypukla ten archaiczny jakby ton i nastrój. Brzmienie chórowe tych pieśni jest znakomite, łatwa zaś ich faktura czyni je dostępnemi słabym nawet zespołom. Oby w czasie Wielkopostnym rozbrzmiewały jaknajczęściej w naszych świątyniach.

Walerjan Styś: „Modlitwa" na chór 4-głosowy męski z towarzyszeniem organu. Jest to utwór obszerniejszy, składający się z sześciu zwrotek modlitwy i także muzycznie podzielony jest na sześć kontrastujących ze sobą w tonacji i rytmie części. Kompozytor jest zarazem autorem tekstu, rozpoczynającego się od słów „O Panie! przed Twoim Majestatem" i utrzymanego w tonie błagalnym. Muzyczna wartość utworu jest nikła, mimo dobrego układu głosów chórowych. Rzecz bowiem pozbawiona jest zwięźlejszej konstrukcji, chwieje się tonacyjnie i zbyt stereotypowa jest w melodji.

Ks. Antoni Chlondowski: „Śpiewy na cześć Papieża" nakładem salezjańskiej szkoły organistów w Przemyślu. Śpiewy te przydadzą się niewątpliwie słabszym chorom na uroczystości papieskie, które w tym roku przypadają na lutego. Są łatwe w układzie i przystosowane do zespołów mieszanych, męskich i na dwa głosy równe z towarzyszeniem organów. Solidne w robocie kompozytorskiej nie przynoszą wszakże większych jakiś wartości ani melodycznych, ani harmonicznych.

ZA DZIAŁ ORGANIZACYJNO-ZAWODOWY I OGŁOSZENIA ODPOW. T. SIEDLEWSKI
ODBITO W DRUKARNI WYDAWNICZEJ FR. KRAJNY — W POZNANIU, STRZAŁOWA 2a

MUZYKA KOŚCIELNA

Miesięcznik Poświęcony Muzyce Kościelnej i Liturgji

Rok III Poznań, marzec 1928 Nr. 3

Ks. Dr. Bronisław Gładysz

STABAT MATER

Z nastaniem Wielkiego Postu z ust i serc wiernych po kościołach naszych płyną znów pieśni o Męce Pańskiej, smętne i rzewne, i może właśnie dlatego szczególniej umiłowane przez lud nasz, zawsze trochę skłonny do melancholji. A że według ewangelji św. pod krzyżem Zbawiciela stała Matka Jego i sercem przepełnionem boleścią przeżywała okrutne Jego męki, Kościół św. i o Niej pamięta w swych śpiewach wielkopostnych. Kiedyś w średniowieczu bardzo rozpowszechnione były pieśni zwane „planctus Mariae" t. zn. żale Marji, których ślad zachował się także w naszej literaturze XV. wieku w pieśni:

Posłuchajcie, bracia miła!
Chcęć wam skarżyć, krwawa głową;
Usłyszycie mój zamątek,
Jen (t. j. który) mi się stał w wielki piątek.

Najpopularniejszym z tych śpiewów o Matce Boskiej Bolesnej, który przetrwał wieki całe nic nie tracąc na świeżości swej, jest znana pieśń:

Stała Matka boleściwa,
Pod krzyżem bardzo troskliwa,
Na którym Jej Syn wisiał

I nie potrzeba wielkiej znajomości języka łacińskiego, by w niej dopatrzyć się wyraźnego podobieństwa z łacińską pieśnią kościelną:

Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius.

Istotnie nasza polska pieśń przedstawia się jako wierne tłumaczenie łacińskiej, stąd powiedzieć można, że twórca tej ostatniej jest także twórcą naszej pieśni. Kto nim był? — na to pytanie odpowiedź niełatwa — ale zobaczmy, co o tem, mówi nauka.

Za twórcę łacińskiej pieśni „Stabat Mater“ przez długie wieki uchodził powszechnie bł. Jacopone da Todi, właściwie nazywający się Jacobus de Benedictis, mąż zamożny i uczony, który po nagłej śmierci swej żony wzgardziwszy światem, wiódł pewien czas żywot pokutniczy tercjarza św. Franciszka, a w końcu wstąpił do klasztoru franciszkanów. Pisał dużo wierszowanych utworów także po włosku i uważany bywa za najwybitniejszego poetę włoskiego przed Dantem, słynnym twórcą „Boskiej Komedji“.

Umarł Jacopone w r. 1306. W nowszych czasach, kiedy dokładniej zaznajomiono się z utworami poezji średniowiecznej, zauważono, że pieśń „Stabat Mater“ wykazuje dużo podobieństwa z innym utworem poetyckim tego samego czasu t. zw „Laudismus de sancta cruce“, za którego autora jedni z uczonych uważają św. Bonawenturę, wielkiego uczonego i kardynała z zakonu św. Franciszka († 1274); inni znów Jana z Pekham, arcybiskupa z Canterbury, również franciszkanina († 1292). Mimo rozbieżnych zdań, tyle przynajmniej zdaje się być pewnego, że pieśń „Stabat Mater“ powstała w wieku XIII. i to w zakonie św. Franciszka, który to wówczas właśnie obfitował w utalentowanych poetów*). „Wyczuwa się z niej wprost, pisze pewien autor, przytaczany przez W. Bäumker'a, znanego badacza niemieckiej pieśni kościelnej, że (pobożny zakonnik) musiał ją wyśpiewać w dzień Wielkiego Piątku w ciasnej i ponurej swej celi, na kolanach przed wielkim krzyżem; i widzi się żywo w zwrotce dziewiątej „Fac me plagis vulnerari“, jak ten mąż w świętem upojeniu miłości oraz gorącem pragnieniu cierpienia wespół z Ukrzyżowanym i Jego Matką porywa bicz i niejako nie może się nasycić, chłoszcząc swe ciało do krwi“. Pięknie przeto o tej pieśni powiada X. arcybiskup Albin Symon tłumacz hymnów łacińskich na język polski, że w niej „każde słowo zdaje się być łzą gorącą i każda strofa jękiem niezmiernie zbolałej duszy“.

Jako żarliwa modlitwa pobożnego mnicha pieśń „Stabat Mater“ początkowo nie była wcale przeznaczona do użytku publicznego w kościele; rychło jednak, dzięki pięknej formie wiersza i myślom poruszającym serca, dostała się do ksiąg liturgicznych. Już bowiem w XIV. wieku znajdujemy ją w mszale kościoła w Yorku (w Anglji); później przechodzi do innych kościołów, aż papież Benedykt XIII., zaprowadzając w r. 1727 uroczystość Siedmiu Boleści N. M. P. w całym Kościele katolickim, przyjął tę pieśń oficjalnie jako sekwencję do mszału, a jako hymn do brewiarza rzymskiego. Wcześnie

---

*) Nieścisła zatem i przestarzała jest uwaga X. Tadeusza Karyłowskiego (Celniejsze hymny kościelne, Wilno 1922, str. 26): Hymn ten, jeden z najpiękniejszych średniowiecza pochodzi z XII (!) wieku, dziś powszechnie (!) uważany jest za utwór Franciszkanina Jacopone'go z Todi.

też już zaczęto piękny ten utwór przekładać dla ludu na inne języki, i tak na język niemiecki tłumaczył go mnich Herman z Solnogrodu (ok. r. 1370). Najdawniejsze znane nam tłumaczenie na język polski pojawiło się w kancjonale Walentego z Brzozowa z r. 1554, lecz jest tam tylko pierwsza część naszej pieśni, a reszta to już dodatek innego autora. Za to całą pieśń po raz pierwszy przełożył Ks. Stanisław Grochowski (1598 r).

Stała pod krzyżem troskliwa
Matka z płaczu ledwie żywa,
A Syn wisząc krwią spływa.

Wyraźny wpływ pieśni „Stabat Mater" spostrzegamy w Gorzkich Żalach, które powstały w początkach XVIII. wieku, zwłaszcza w trzeciej ich części. W ostatnich casach pieśń tę na nowo tłumaczył znany poeta Józef Bohdan Zaleski.

W średniowieczu utwór ten takiem cieszył się upodobaniem, że na wzór jego napisano inny — może to uczynił sam Jacopone — o radościach N. M. P.:

Stabat Mater speciosa
Juxta foenum gaudiosa.
Dum jacebat parvulus,

opisujący radości Matki Bożej, stojącej u żłóbka Jezusowego. Twórca pieśni „Stabat Mater dolorosa" ówczesnym zwyczajem utwór swój zaopatrzył niewątpliwie równocześnie stosowną melodją. Ponieważ jednak pieśń ta w ciągu wieków w różnych księgach liturgicznych pojawia się z rozmaitemi melodjami, trudno oczywiście osądzić, która z nich była pierwotną. Dla przeszkód technicznych nie możemy ich tu niestety podać i musimy się zadowolić stwierdzeniem, że wszystkie one są mniej lub więcej do siebie podobne w charakterze i umiejętnie dostosowane do poważnego i smętnego nastroju utworu. Pieśń „Stabat Mater" jest zbyt piękna, by po wszystkie wieki nie miała sprawiać wrażenia na duchach, zdolnych do odczucia jej wartości artystycznej, a w pierwszym rzędzie na muzykach, wrażliwych na dźwięczne brzmienie języka w jej łacińskim oryginale. Najwybitniejsi kompozytorzy jak Josquin de Près, Palestrina, Orlando di Lasso, Astorga, Pergolese, J. Haydn, Rossini i wielu nowszych starali się odpowiednio do swych zdolności nadać nową szatę muzyczną pięknej tej, tak prostej w układzie, a głębokiej w treści pieśni, która już od 6 blisko wieków rok rocznie rozbrzmiewa po kościołach naszych, przenikając i poruszając wciąż na nowo serca wiernych, obchodzących w czasie Wielkiego Postu pamięć Męki Zbawiciela i boleści Jego żałosnej Matki.

Ks. Prob. Wacław Faustmann

GRZEGORZ WIELKI

(12 marca).

W szeregu papieży, którzy szczególniejszą mają zasługę wobec śpiewu kościelnego Grzegorz Wielki czołowe zajmuje miejsce; przecież z jego imieniem łączy się dusza śpiewu kościelnego, chorał gregorjański. Był papieżem od r. 590 do r. 604, a dzień 12 marca jest rocznicą jego śmierci. Pochodził ze znakomitej, zamożnej rodziny; nadzwyczaj uzdolniony staranne odebrał wychowanie; gruntownie wykształcony, nad podziw pracowity, energiczny i nieugięty, dobry i miłosierny dla biednych i słabych, bardzo wcześnie został powołany na wybitne stanowiska służby kościelnej. Jako prefekt miasta Rzymu zasłynął jako dzielny administrator, zwłaszcza podczas klęski głodowej; w charakterze posła Stolicy Apostolskiej broni prymatu rzymskiego wobec patryarchy Konstantynopola i cesarza greckiego; uśmierzył wiele herezyi, oraz usunął resztki pogaństwa w Europie; własnym kosztem wybudował szereg klasztorów i sierocińców, poświęcając pozatem dużo czasu pracy naukowej; pozostawił szereg dzieł tyczących teologji, oraz reformy życia klasztornego; sam kilka lat przepędził w zaciszu klasztornem, dając zakonom przykład wyjątkowej gorliwości a surowości dla siebie; obdarzony zmysłem politycznym dużo spraw publicznych załatwił pomyślnie dla Kościoła, zdobywając w dodatku dla siebie szacunek i zaufanie tak cesarzy i królów, jak biskupów i społeczeństw chrześcijańskich. Wyniesiony na Stolicę Piotrową, umysłem swoim objął każdy kierunek pracy, a wszędzie był twórczym organizatorem, ujmując życie religijne i sprawy kościelne w ścisłe, zdecydowane karby, żądając od każdego dla swych przepisów i reform bezwzględnego posłuchu. A trzeba wiedzieć, że ten papież był człowiekiem chorowitym, że z 14 lat, jakie rządził, ostatnie pięć przepędził w łóżku, w niczem nie zmniejszając ani zakresu pracy, ani żelaznej energji swojej.

To też z tym samym zapałem i z tą samą wytrwałością zabrał się do reformy śpiewu kościelnego.

Kościół liczył dopiero niecałe sześć wieków, z tych pierwsze trzy przepędził w katakumbach; w tych właśnie podziemiach, w łączności z Przenajświętszą Ofiarą i innemi nabożeństwami, zrodził się ten specyficzny śpiew, który z biegiem czasu stał się własnością Kościoła; i chociaż w ciągu długich wieków nieraz odchylał się od pierwotnych źródeł, to jednakżeż Duch św. czuwał nad nim, i co pewien okres zbudzał mężów, którzy przywracali jego świętość i czystość. Do nich zalicza się również Grzegorz Wielki.

Za jego czasów śpiew kościelny przedstawiał już pewne bogactwo i niemałą wartość. Ze skromnych zaczątków w katakumbach, gdy wierni wspólnie recytowali psalmy, żeby im niebawem nadać pewien ton i pewną modulację, oraz pewne upiększenie przez dodanie antyfony, poprzez radosne Alleluja, które wierni zaintonowali, gdy po krwawych prześladowaniach mogli byli wyjść na światło Boże, oraz hymny, które również z uczucia wesela duchowego się zrodziły, powstał wcale pokaźny zbiór, który jako istotna część liturgji, podobnie jak poszczególne części i modlitwy mszy św., wymagał opieki i uporządkowania ze strony papieży. Jakkolwiek sprawą tą zajmowali się w części już papieże Sylwester, Damazy i Gelazyusz, to przedewszystkiem zasługą jest Grzegorza Wielk., że sprawa doznała zasadniczego uregulowania.

I tak przedewszystkiem uporządkował formularz mszy św. (również brewiarz); wyznaczył lekcje i ewangelje, ażeby wreszcie ustalić antyfonarz, i tem samem położyć fundamenty pod śpiew ochrzcony jego imieniem.

Ażeby reformę śpiewu przeprowadzić, utworzył i wyposażył szkołę śpiewaków — schola cantorum. Instytucja taka już dawniej w Kościele istniała; pierwsza powstała podobno za papieża Sylwestra I. (314—337); pewnem jest, że takie szkoły istniały w klasztorach Syryi i Egiptu, oraz w Kartaginie w półn. Afryce, założone przez św. Cypryana (r. 258).

Taka schola cantorum składała się z chłopców kleryków i duchownych niższych święceń (subdyakoni); zadaniem ich było nietylko wykonywanie śpiewu liturgicznego, ale niemniej doskonalenie, uzupełnianie i zwłaszcza rozpowszechnianie tego śpiewu; byli to więc poza chłopcami, fachowcy, znawcy i kompozytorowie, którzy pod okiem i protekcją papieży czuwali i pracowali nad rozwojem śpiewu kościelnego.

Im to papież Grzegorz Wielki powierzył rozpowszechnienie ustalonych przez siebie reform, tyczących liturgji, lekcji i ewangelji wyznaczonych na poszczególne święta i niedziele, oraz śpiewu kościelnego, reformy, idące w trzech kierunkach, które papież spisał w trzech księgach: 1) Sacramentarium, 2) Lectionarium i 3) Antiphonarium.

W stosunkowo krótkim czasie przyjęły się reformy Grzegorza w poszczególnych krajach, usuwając tem samem lokalne liturgje; jedynie Medyolan, sławna siedziba św. Ambrożego (Te Deum), zdołała osobnym przywilejem zachować odrębną swą liturgję, głównie staraniem św. Karola Boromeusza, którą w części po dziś dzień w wielkiem zachowuje poszanowaniu.

Zasługi Grzegorza na polu liturgji i muzyki kościelnej są niezmierne, to też historja nazwała go Ojcem świętej muzyki, Pater musicae sacrae. Jest również autorem szergu hymnów, i jak niektórzy twierdzą, sam do nich melodje skomponował, jak: Lucis creator optime, Nocte surgentes, Rerum creator itp.

Legenda głosi o nim, że sam z chłopcami lekcje śpiewu odbywał, nawet w czasie choroby, i że czasem niesfornych rózgą smagał. Obrazów na ten temat nie brak w chrześcijańskiej ikonografji (malarstwo); najwięcej znany jest obraz, przedstawiający św. Grzegorza w szatach pontyfikalnych, ze zwojem nut w ręku i z gołębiem nad ramieniem, ażeby zaznaczyć, że dany Ducha św. posiadał w pełni. W każdym razie poza wielką nauką i mądrością była to dusza nawskroś artystyczna, rozmiłowana w pięknie chrześcijańskiej liturgji i chrześcijańskiego śpiewu.

Związek Chórów Kościelnych w dzień I. swego kongresu, dnia 2. września 1926 obrał św. Grzegorza swoim patronem — niech więc za przykładem tego Ojca św. muzyki każdy kapłan i każdy organista stanie się miłośnikiem, opiekunem i krzewicielem muzyki kościelnej, a zwłaszcza chorału gregorjańskiego.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

MSZA PASTORALNA TOMASZA SZADKA

(„Dies est laetitiae")

(1578)

Melodja ta była u nas w II połowie XVI wieku śpiewana z pewnemi odmianami nieznacznemi, uwidocznionemi m. i. w kancjonałach Walentego z Brzozowa (1554) i Artomiusza (1596), jak widzimy w „Polskich pieśniach kościoła katolickiego od najdawniejszych czasów do końca XVI stulecia" X. Dra J. Surzyńskiego"[18]). Melodja zarówno pieśni Wacława z Szamotuł jak i mszy Tomasza Szadka odpowiada melodji z kancjonału Artomiusza. W swych „Wpływach włoskich" podaje Z. Jachimecki[19]) początek głosu górnego z Kyrie, Credo i Sanctus mszy Szadka i twierdzi, że „temat ten nie przypomina w niczem melodji pieśni Walentego z Brzozowa, której z pewnemi zmianami użył Szamotulski w swojej pieśni"... Jest to uwaga słuszna, tylko że zestawiono tu „incomparabilia", t. j. głos kontrapunktowany (melodję główną pieśni Wacława z Szamotuł) z głosem kontrapunktującym (mszy Szadka), zamiast zestawić melodje główne oby-

[18]) Poznań 1891, str. 230 - 231.

[19]) Str. 93 i 94.

dwuch dzieł. Pozatem Wacław z Szamotuł nie zmieniał melodji z kancjonału Walentego z Brzozowa, ponieważ posługiwał się inną wersją, którą znajdujemy w kancjonale Artomiusza. Błędny sąd zaś wyniknął z tego, że autorowi „Wpływów włoskich" nie był znany „Tenor" mszy Szadka, właśnie rozpoczynający mszę równonutowym przebiegiem pierwszej frazy melodji kolędowej. Jednakże nawet w braku tenoru łatwo zauważyć w innych głosach pierwszą jej frazę na początku części mszy Szadka[20]), mimo że rytmika tych początków niezawsze jest identyczna z rytmiką cantus prius facti, tj. źródłowej melodji kolędowej, zawierającej prawie wyłącznie nuty („semibreves") prócz kadencyj („breves").

Jakkolwiek ta wersja melodji kolędowej, którą znajdujemy w mszy Szadka zawiera wyłącznie nuty równowartościowe (prócz „breves" w kadencjach), to jednak w żadnej części tej mszy nie występuje ona od pierwszego do ostatniego taktu jako równonutowy cantus firmus w tenorze (II). W całej rozciągłości i bez zmian jest melodja zacytowaną w charakterze równonutowego cantus firmi tylko dwukrotnie: mianowicie w Gloria zajmuje ona ustęp Qui tollis, w Credo zaś ustęp Crucifixus. Ustępy te są otoczone ustępami skrajnemi, w których jako materjał melodyczny znajdujemy frazy kolędowej melodji, poddane daleko idącym zmianom ornamentalno-warjacyjnym. Właściwy cantus firmus śpiewa w Qui tollis tenor I (w księdze głosowej zatytułowany „altus"), w Crucifixus zaś tenor II (nazwany „tenor"). Prócz tego znajdujemy tylko pierwszą frazę melodji kolędowej, cytowaną w równych nutach i bez zmian (ornamentalno-warjacyjnych): na początku Kyrie w tenorze II, na początku Credo w tenorze II i na początku Sanctus w tym samym głosie, który — jak z tego wynika — jest głównym przedstawicielem materjału melodycznego. W innych głosach znajdujemy tylko jakby intencję dosłownego cytowania I frazy melodji kolędowej w równych nutach (n. p. w Sanctus na początku, w tenorze I), pozatem nawet w razie zachowania indentycznego następstwa interwałów jest zmieniona rytmika i przystosowana do potrzeb polifonicznego opracowania, do potrzeb techniki prowadzenia głosów i ich wzajemnego ustosunkowania. Obok dosłownego cytowania całej melodji kolędowej mamy w mszy Szadka do czynienia z podaniem wprawdzie melodji tej w całej jej osnowie, ale w formie orna-

[20]) Por.: Kyrie, bas — Gloria, cantus, alt, bas — Credo, bas —; w dalszych częściach natomiast główną funkcję melodyczną posiada tenor (II).

mentalno-warjacyjnej parafrazy. Melodja kolędy „Dies est laetitiae“ jest w swej budowie trzyczęściową: a — b — a’. Toteż najpodatniejszą okazała się ta jej właściwość w zastosowaniu do Kyrie: część **a** zajmuje I Kyrie, część **b** wypełnia Christe, część **a’** II Kyrie. W takich warunkach powinno Sanctus być jakby odpowiednikiem do Kyrie, wraz z którem tworzyłoby ramy, zamykające w sobie dwie środkowe części wielosłowne (Gloria i Credo), zawierające dokładne cytaty całej, równonutowej melodji kolędowej. Podobnie jak w Kyrie mógłby był Szadek podać całą parafrazowaną melodję. Przypomnijmy sobie jednakże spostrzeżenie uczynione już wyżej, gdy była mowa o tekście: mianowicie brak „Hosanna in excelsis Deo“, tak uderzający w mszy na Boże Narodzenie. Nasuwa się przypuszczenie, iż może w rękopisie kopista opuścił z jakiegoś powodu tę część. Nie mogło to mieć jednakże miejsca z powodu nieuwagi. Dość, że „Sanctus“ doprowadza parafrazowaną melodję do końca jej drugiej części („b“). Brakujące „Hosanna“ miałoby zatem przydzieloną sobie część trzecią („a’“). Zwracamy jednak uwagę na nowy fakt: Benedictus nie stanowi w tej mszy Szadka części osobnej. Oddzielone ono jest od Sanctus (Pleni) tylko fermatą umieszczoną nad ostatnią „semibrevis“ w Pleni, a nie końcowemi „longami“, jak to widzimy w innych samodzielnnych częściach tej mszy. Wobec tego należałoby się spodziewać, że reszta melodji parafrazowanej, t. j. jej trzecia część (**a’**) przypadnie na Benedictus. Tymczasem w Benedictus (liczącem 11 taktów) zauważamy... dwa pierwsze parafrazowane zwroty z środkowej części melodji kolędowej (**b**). Brak logicznego postąpienia w formalnej strukturze wzgl. w dyspozycji cantus firmus jest tu zatem zupełnie widoczny. Nie możemy uwolnić się od wrażenia, iż mamy w mszy Szadka do czynienia z dziełem, którego artysta niedokończył (brak Hosanna i Agnus), a może je porzucił. Jednakże w traktowania cantus firmi posiadali twórcy XVI wieku zupełną swobodę, zarówno co do całości jak i co do części melodji stałej. Leopolita rozpoczyna Benedictus swej „Missa paschalis“ od III frazy głównej melodji, zaś II Agnus od jej II frazy, natomiast I Agnus (może wystarczające) od jej I frazy, od której logicznie powinno się zacząć zakończenie mszy. Dlatego z czysto objektywnych względów uznać należy mszę „Pis ne me“ Szadka za doskonalszą, a zarazem za napisaną w innym stylu, już nie polegającym na opracowaniu ustępów posiadających równonutowy

cantus firmus[21]). Pod tym względem „Dies est laetitiae" zbliża się bardziej do mszy „Te Deum laudamus" Krzysztofa Borka (równonutowy c. f. w tenorze II Credo i Sanctus, jak w mszy Szadka), gdy msza „Pis ne me" znajduje się na tej samej linji stylistycznej, po której porusza się „Missa paschalis" Leopolity i prawdopodobnie „Missa Sancta Maria" Krzysztofa Klabona.

(C. d. n.)

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

KULT MUZYKI ORLANDA DI LASSO W DAWNYM KRAKOWIE

(Dokończenie)

Dość niespodziewanie jednak znajdujemy w zbiorach wawelskich mały zeszycik w formacie leżącym, zatytułowany „Basso Ripieno", pisany ręką X. Józefa Tadeusza Benedykta Pękalskiego (ok. r. 1750), a w nim kilkanaście mszy. Między niemi zaś figurują: „Missa IIII Rudolphi de Lasso" [18], „Missa ad placitum Orlandi Lassi", „Missa sexti toni Orlandi Lassi". Z jakich druków pochodzą te msze? Z wymienionych już poprzednio: „Selectissimarum missarum flores", „Missae quinque" (wyd. Lindnera) — a więc z druków nabytych przez rorantystów z końcem XVII wieku. Czy je wykonywano około połowy XVIII wieku pod dyrekcją Pękalskiego, czy też ten muzyk i wybitny kontrapunkcista (autor traktatu „Discordia concors") kopjował je dla swych osobistych celów? Otóż sądzę, że raczej je wykonywano, inaczej bowiem Pękalski byłby utwory te wyspartował (jak inne w swym traktacie) i używał jako teoretyk kontrapunktu. Przemawia za tem także napis „Basso Ripieno", jako głos dla dyrygującego wzgl. dla akompaniującego organisty, a wszak oryginalne wydania wspomnianych mszy nie posiadały jeszcze — rzecz jasna — dodanego głosu „continua". (Jak wiadomo, ukazało się w r. 1625 słynne wydanie „Magnum Opus Musicum", z basem instr. dodanym przez C. Vincentiusa, który w przedmowie zaznacza, że już niewielkie zainteresowanie budzą dzieła Orlanda di Lasso). Istnieją wszelkie dane, że kapele wawelskie w XVIII

---

[21]) Na równonutowym cantus firmus jest zbudowany także cały introit Szadka „Vultum Tuum deprecabuntur omnes" (w II tenorze melodja chorału, prostsza cokolwiek niż w „Editio Vaticana"). Tej samej zasady przestrzegali wówczas w Polsce inni kompozytorowie motetów, jak (niekiedy) Marcin Leopolita, Marcin Paligon, Walentyn Gawara-Gutek, w przeciwieństwie do Wacława z Szamotuł, któremu jako występującemu już w r. 1546 w roli kompozytora, przypadnie prawdopodobnie ważne stanowisko w historji polskiej reakcji XVI w. przeciw posługiwaniu się wyłącznem równonutową melodją stałą, może wespół z Krzysztofem Borkiem. Dalsze badania niewątpliwie ustalą tę kwestję, biorąc pod uwagę zawartość obydwóch polskich tabulatur organowych z przed r. 1550.

[18]) Oczywiści jest to czwarta msza wśród innych 12, w tym zeszycie się znajdujących, a nie „czwarta msza" Orlanda.

wieku wróciły do tradycji staroklasycznej muzyki kościelnej XVI wieku, a Pękalski był jednym z najwybitniejszych i najwykształceńszych zwolenników kierunku, który może zainicjował Porębski i Gorczycki a przed Pękalskim bezpośrednio Wacław Maxylewicz, jakby na to wskazywały jego antykizujące utwory kościelne (w archiwum wawelskiem). Kierunek ten znalazł wyraźne echo także w mszach M. Zieleniewicza, choć w mniejszym stopniu. Tak więc — choćby za zrządzeniem przypadku — przyszła kolej na dzieła Orlanda di Lasso. Był to jednak ostatni już odruch. Po r. 1750 rzadko przychodził do głosu nawet Palestrina. Zamilkły też dzieła staropolskich mistrzów, ostał się jednak tylko Gorczycki. Obok „Popule meus" Palestriny rozlegały się w prastarej katedrze dźwięki ze „Stabat Mater" Gorczyckiego, oczywiście tylko w Wielkim Tygodniu.

Z polskich teoretyków i historyków XVII wieku żaden nie wspomina o Orlandzie. Znalazłem jednak pewną wzmiankę w literaturze poetyckiej. W „Lirykach polskich w nieprożnującem próżnowaniu napisanych R. P. 1674" Wespazjana Kochowskiego czytamy:

„Nic tu nie będzie, choć Orland gędzie
I Balcerek nuci...[19]".

Czy jednak mowa o naszym Orlandzie di Lasso? Można wątpić.

Natomiast nie zapomniał o wielkim twórcy kapelmistrz królewski w Warszawie i znakomity encyklopedysta muzyki, Marco Scacchi. W liście do niemieckiego kompozytora Chr. Wernera, załączonym do hamburskiego egzemplarza swego „Cribrum musicum" (1643) twierdzi, że gdy ktoś chce „cantilenam aliquam more veterum componere, utatur Magistris: Palestino (tak:), O r l a n d o, Josquino, aliisque similibus peritis auctoribus". W tym czasie zatem muzyka Orlanda była już „starodawna", wszak od śmierci Lassa minęło pół wieku. A od dłuższego czasu przedruki dzieł Orlanda przestały ukazywać się. Zapanowali Włosi. Miejsce Orlandi Lassi zajął w „Hecatontas" Sz. Starowolskiego (1625) — Lappi.

Czy na twórczość muzyczną polską wywarł Orlando wpływ? Na pytanie to zapewne nikt jeszcze nie jest w możności dać odpowiedź twierdzącą lub przeczącą. Głównym powodem tej trudności jest przedewszystkiem to, że każdy z kompozytorów polskich drugiej połowy XVI wieku (wyłączywszy Gomółkę i częściowo Leopolitę oraz Jana Polaka) jest reprezentowany przez jedną, dwie lub trzy kompozycje. Ilość to zatem tak skromna, że wyklucza jakikolwiek sąd syntetyczny, oparty o szersze podstawy. Zdaje mi się jednakże, iż o ewentualnym wpływie Orlanda na muzykę polską możnaby mówić tylko odnośnie do ostatniej ćwierci XVI wieku, a więc odnośnie do czasu, w którym wpływ włoski wzmaga się dość gwałtownie. Wykluczyć jednak wpływu Orlanda zapewne nie można, skoro nie brak dowodów, że jeszcze w XVII wieku odzywają się u nas echa niederlandzkie, przepuszczone może przez pryzmat włoski.

[19]) W wydaniu K. J. Turowskiego, Kraków 1859, str. 154

Oskar Hermańczyk (Pelplin)

WSKAZÓWKI DOTYCZĄCE USTALENIA KOSZTORYSU i SZKICU BUDOWY ORGANÓW

W Orędowniku Kościelnym diecezji chełmińskiej ukazał się artykuł p. Hermańczyka, organisty katedralnego w Pelplinie o fachowej budowie i przebudowie organów. Ze względu na ważność tematu umieszczamy artykuł ten, za zgodą autora, w naszem piśmie.

Do kosztorysu budowy wzgl. przebudowy organów należy załączyć: 1. Powody, dla których buduje się wzgl. przebudowuje organy. 2. Rozmiary wzgl. rysunki kontuarowe miejsca (kościoła, kaplicy itp.), dla którego organy przeznaczono. 3. Dyspozycje, opis i stan obecnych organów.

W samym kosztorysie należy uwzględnić następujące punkty:

A. Dyspozycja: Ilość i objętość klawjatur, objętość pedału, rejestry klawjatury i pedału, rejestry mechaniczne, pedał, łączniki, kombinacje. Klawisze i pociągnięcia rejestrów należy uporządkować w ten sposób, aby grającemu były od razu widoczne i aby tenże mógł z łatwością niemi operować.

B. Mechanizm piszczałek: 1. Dokładnie podać, ile powinno być piszczałek metalowych a ile drewnianych, z jakiego materjału zbudowane są poszczególne części piszczałek, a ile piszczałek cynowych na kazdy głos się przeznacza. Ponadto należy ściśle podać skład chemiczny masy cynowej (stopu). O ile piszczałki są cynkowe, muszą mieć labja, rdzeń i wałek do strojenia z cyny 70-procentowej. 2. Przy głosach mieszanych wykazać ilość i zestawienie piszczałek, jako też wykazać skład ich chemicznego stopu. 3. Podać głosy, które mają być złączone z innemi. 4. Liczbę i wielkość głosów milczących, o ile wogóle są konieczne w prospekcie. 5. Oznaczyć materjał, który można jeszcze zużyć i oszacować materjał nieużywalny, drzewny lub cynowy.

Strojenie należy uskutecznić według strojenia normalnego: a — 435 b) Podać menzury dużego C w poszczególnych rejestrach manuałowych i pedałowych.

C. Wiatrownica: Podać konstrukcję (czy mechaniczna czy pneumatycznie) jako też ściśle oznaczyć materjał, z którego wiatrownica zostanie zbudowana. Do wiatrownic pneumatycznych należy dodać dokładny opis i szczegółowy rysunek, a na żądanie także model.

D. Mechanizm: 1. Podać materjał i konstrukcję (mechaniczna, pneumatyczna czy mechaniczno - pneumatyczna). Konstrukcję należy przedstawić na rysunku zupełnie szczegółowo, t. zn. od klawjatury aż do wnętrza wiatrownicy. 2. Sposób wykonania kopulacyj, kombinacyj i in. technicznych urządzeń. Należy dokładnie podać, czy a) tylko mechaniczne, b) tylko pneumatyczne, c) mechaniczne i pneumatyczne. 3. Podać, czy klawjatura ma być otwarta, czy z klapą albo żaluzją.

E. Klawiatury: 1. Klawjatura manuałowa obejmuje normalnie klawisze dla tonów od C do f3 szerokości 75,8 cm. Dolne klawisze powinne mieć okładki z kości słoniowej, elfenitu lub galalitu, górne z drzewa hebanowego. 2. Klawjatura podałowa, która powinna być z drzewa dębowego i mieć sprężyny stalowe, obejmuje normalnie klawisze dla tonów od C do d1, przyczem oddalenie od środka klawisza C do środka klawisza d1 wynosi 105 cm. 3. Ton c pedału powinien znajdować się pod c manuału w linji pionowej. 4. Przedni brzeg klawiszowy górnej klawjatury pedału powinien — bez względu na ilość manuałów — znaj-

dować się w linji pionowej w miejscu oddalonem o 10 cm. od przedniego brzegu najniższego manuału.

F. Miechy organowe: 1. Określić wielkość miechów organowych, magazynu i czerpaków, przy ostatnich podać sposób otwierania się, czy równolegle, czy klinowo. Dla obronienia ich od owadów trzeba wentyle w gazę zaopatrzyć. 2. Ilość i wielkość miechów czerpujących powietrze i sposób ich obsługi. 3. Ilość ewentualnych zapasowych magazynów wiatru. 4. Ciśnienie powietrza w milimetrach. Sposób fabrykacji poszczególnych części miechów organowych należy także podać. (Jakość skóry, listewki nad skorą przyśrubowane także wentyle).

G. Prospekt. Skrzynia organowa: Do kosztorysu, tak budowy nowych organów, jak i zmian przy komorze starych organów należy dołączyć. 1. Widok przedni i tylny organów, ich długość, szerokość i zarys (podziałka 1.20). W trzech ostatnich rzutowaniach (t. zn. długość, szerokość i zarys) należy bliżej określić urządzenie wewnętrzne organów. W rysunku konturowym należy ewentualnie oznaczyć piszczałki nie brzmiące. 2. Przy przebudowie organów dołączyć dany szkic przebudowy, jako też zdjęcie dawnej skrzyni organowej (podz. 1 : 10). Podać nadto należy rodzaj drzewa, z którego zbudowana zostanie skrzynia organowa i jej ewentualne pomalowanie pozłotą czy też bez pozłoty.

H. Zarządzenia uboczne: Aby umożliwić badającemu dokładne rozpatrzenie urządzenia wewnętrznego organów (od klawjatury do piszczałek), należy do zarysu dołączyć rysunek w przekroju poprzecznym, przedstawiający dane części organów. Ponadto w kosztorysie podać należy: 1. Koszta opakowania i transportu części organów i narzędzi do najbliższej stacji kolejowej wzgl. miejsca budowy jako też koszta powrotnego transportu narzędzi i skrzyń. 2. Przy miejscowościach, nie posiadających stacji kolejowej, podać umowę co do furmanek. 3. Gwarancję za jakość materjału i za wykonanie prac najmniej na 5 lat.

W kontrakcie przedewszystkiem trzeba zażądać, żeby organmistrz zobowiązał się do budowania kontuaru i założenia rejestrów ściśle według podanych dyspozycyj i według rysunku kontuaru. Przy ewent. niedobrej intonacji nie wolno mu powoływać się na niezdatność starych piszczałek, o ile wogóle używanie starych piszczałek w kontrakcie było przewidziane. Piszczałki drewniane lakieruje się zewnętrznie lakiem przejrzystym, maluje się wewnętrznie bolusem.

Kopulacje oktawowe muszą mieć piszczałki zapasowe, to znaczy na każdy rejestr dwanaśnie tonów więcej, niż klawisze manuałowe.

Nie wolno bez osobnego życzenia przeprowadzić jednego głosu w w drugi. Klawisze rejestrowe muszą być tak założone, żeby ich napisy dobrze były widoczne i tak umieszczone, żeby wszystkie łatwo osięgnąć lewą ręką.

Zaleca się płytki rejestrowe, porcelanowe okrągłe w różnych kolorach z czarnemi napisami, kopulacje w prostokątnej formie. Kolejność układu rejestrów w nasilaczu crescendowym musi organmistrz dokładnie w dyspozycji podać, to samo dotyczy kombinacyj stałych. Ławkę organową należy w ten sposób urządzić, żeby można ją w górę podnosić wzgl. w dół opuszczać. Ściany boczne w prospekcie urządza się tak, żeby je można wyjąć, a przymocowuje się je klamrami, oprócz tego zakłada się w jednej z tych ścian drzwi zamknięte na klucz.

Piszczałki powinno się tak ulokować, aby w razie strojenia łatwo można do nich dojść.

Kamienie, służące jako ciężar na miechu muszą być przykryte deskami przyśrubowanemi. Wolno tylko budować miechy magazynowe z dwiema fałdami ułożone na wewnątrz i zewnątrz mające urządzenie w kształcie nożyc dla utrzymania równowagi nacisku.

Wiadomości bieżące

POLSKA

Znany warszawski kompozytor L. M. Rogowski, bawiąc od roku w Dubrowniku (Raguza) w Jugosławji, napisał tam wspólnie z jugosłowiańskim poetą Ivo Vojnoviczem misterjum p. t. „Cud św. Błażeja“. Św. Błażej, inaczej św. Vlaho, jest patronem Dubrownika i ku czci tego świętego odbywały się w tem mieście od wieków uroczyste obchody w dniu 1 lutego. Ujęcie tych tradycyjnych uroczystości w formę artystyczną przedstawia misterjum, skomponowane przez Rogowskiego i wystawione w tym roku w dniu 1 lutego w Dubrowniku. Sądząc z głosów krytyki przedstawia dzieło to wysoką wartość zarówno muzyczną jak literacką. Nie trzeba osobno podkreślać, jak doniosłe znaczenie propagandowe miał ten twórczy występ polskiego kompozytora na terenie zagranicznym.

Krakowskie Towarzystwo Oratoryjne wykonało R. Schumanna trzyczęściowe oratorjum „Raj i Peri“ na sola, chóry i orkiestrę. Dyrygował p. Stefan Barański. Główne partje solowe odśpiewali: pp. Nika Jakubowska (Lwów), K. Wolska-Sobańska (Kraków) i p. J. J. Stępniowski (Katowice).

W Warszawskiej Filharmonji wykonano w dniu 24 marca słynne oratorjum Haendla „Mesjasz“ przy udziale orkiestry filharmonicznej, chóru wydziału nauczycielskiego, Polskiej kapeli ludowej oraz kwartetu wokalnego. Dyrygował p. Stanisław Kazuro.

„Requiem“ Verdiego na sola, chór i orkiestrę wykonane zostanie w Wielki Czwartek pod dyrekcją dyr. Stermicza przez zespół Opery Poznańskiej.

W ostatnich dniach wielkiego postu wykona chór gimnazjum św. Marji Magdaleny w Poznaniu oratorjum „Siedm słów Chrystusa“ francuskiego kompozytora Th. Dubois. W wykonaniu wezmą udział soliści, partję organową wykona p. J. Pawlak, który odegra też „Fantazję i fugę g-moll“ J. S. Bacha. Dyrygować będzie p. Jan Rosenberg.

FRANCJA.

Pod protektoratem kardynała Dubois, arcybiskupa Paryża zorganizowała Association française d'expansion et d'échanges artistiques koncert religijny w katedrze paryskiej Notre Dame. Wykonano Brucknera symfonję IX-tą i „Te Deum“.

BELGJA

W belgijskiem Leodjum, mieście rodzinnem Cesarego Francka, wybitnego mistrza nowszej francuskiej muzyki religijnej, stanie na placu św. Jakóba pomnik kompozytora, dłuta rzeźbiarza Rousseau'a.

Belgijski kwartalnik muzyczno-liturgiczny „Musica Sacra“, który ukazuje się od niedawna. zaznaczył się niezwykle wartościowemi dodatkami muzycznemi. W numerze pierwszym pisma dołączono motet i mszę na 5 głosów „Inclina cor meum“ Filipa de Monte, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli stylu a capella 16 wieku. Z utworami tego mistrza klasycznej polifonji będą mogły się teraz zapoznać chóry, dzięki publikacji ich przez belgijską „Musica Sacra“.

SZWAJCARJA

Z okazji przypadającego w t. r. 10-lecia zgonu Claude Debussy'ego, mistrza francuskiego impresjonizmu muzycznego wykonano w Genewie Debussy'ego oratorjum „Męczeństwo św. Sebastjana“ przy udziale orkiestry symfonicznej „szwajcarsko-romańskiej“ i chóru w liczbie 250 osób pod batutą Ernesta Ansermeta.

NIEMCY

W Düsseldorfie wykonał tamtejszy „Musikvereinschor" niedawno znalezione przez muzykologa Schmida „Requiem" w c-moll, przepisywane Józefowi Haydnowi. Stylistycznie można dzieło to napisane na chór sola, sopranowe, altowe i basowe oraz orkiestrę, uznać za kompozycję Haydna, jakkolwiek trudno byłoby je zaliczyć do najwartościowszych dzieł tego mistrza.

W mieście Altona wybudowała znana Firma E. Kemper nowe organy według dyspozycji Hansa Henny Jahnna. Jest to nowy typ organów, oparty na doświadczeniach akustycznych, łączących dźwięk dawnych barokowych organów ze zdobyczami technicznemi nowoczesnych instrumentów, typ, który omawiano na wielkich zjazdach organmistrzowskich w Hamburgu (1925) i we Fryburgu (1926).

Józef Renner, znany wirtuoz organowy i kompozytor utworów religijnych, organista katedralny w Ratysbonie skończył w lutym br. 60 lat. Jubilata uczczono uroczystym obchodem. Warto zaznaczyć, że jako profesor ratysbońskiej szkoły muzycznej od lat 32. Renner był nauczycielem wielu także polskich muzyków kościelnych.

Kurt Thomas, młody, lecz popularny już w kołach fachowych kompozytor modernistycznie zakrojonej mszy op. 1 napisał muzykę do pasji św. Marka. Dzieło to wykonane zostanie w czasie wielkiego postu w licznych niemieckich miastach.

Nekrologja

W diecezji chełmińskiej kronika żałobna zanotowała śmierć dwóch zasłużonych organistów. W dniu 12 lutego zmarł w Świetakowie śp. Jan Kujawa, a w dniu 4 marca śp. Walerjan Makowski, organista w Górznie.

WALNE ZEBRANIE ZWIĄZKU ORGANISTÓW
Archidiecezji Gnieźnieńskiej i Poznańskiej

Walne zebranie członków Związku Organistów archidiecezji gnieźnieńsko-poznańskiej odbyło się dnia 23 lutego 1928 roku w Poznaniu w sali Księgarni św. Wojciecha. Obrady poprzedziła msza św. za dusze zmarłych członków Związku, celebrowana przez ks. prob. Faustmana. Requiem choralne odśpiewało grono organistów, towarzyszył na organach p. Józef Pawlak, organista katedralny. O godz. 11 zagaił Walne zebranie prezes Związku Organistów p. Józef Pawlak, witając nader licznie (100 osób) zgromadzonych członków Związku. Obradom przewodniczył kolega senjor p. Domagalski z Żerkowa, protokół pisał kol. Dolniak, na ławników do prezydjum zaproszono kolegów: Mulorza z Bydgoszczy i Ratajczaka z Góry. Porządek obrad, jednomyślnie przyjęty obejmował, prócz 1. zagajenia i 2. wyboru prezydjum: 3. sprawozdanie z czynności zarządu; 4. absolutorjum dla ustępującego zarządu; 5. mianowanie członków honorowych; 6. wybór nowego zarządu; 7. sprawę regulaminu służbowego; 8. stosunek związku diecezjalnego do centralnego; 9. ubezpieczenia społeczne; 10. wolne głosy; 11. zamknięcie obrad.

ad 3. Sekretarz Związku kol. Siedlewski, przed odczytaniem sprawozdania z działalności zarządu w ubiegłym roku przedstawił pokrótce ogólny rozwój prac Związku i to od czasu samego założenia Zw. Tow. Organistowskich.

Związek Tow. Org. wyłonił się — mówił referent — z poszczególnych towarzystw Organistów, z których każde obejmowało po kilka dekanatów. Pierwsze towarzystwo założono 12. II. 1894 r. w Jarocinie; w

ślad za niem poszły: Śmigiel, Stęszew, Inowrocław, Poznań, Wolsztyn, Wyrzysk, Pniewy, Wągrówiec, Krotoszyn, Kępno, Września i Śrem. Związek powstał w dniu 5. września 1894 r. z inicjatywy ś. p. ks. prałata dr. Józefa Surzyńskiego, a pierwszym prezesem tegoż był śp. Tom. Czyżewski, org. przy kościele Podominikańskim w Poznaniu, sekretarzem A. B. Henke, org. z Wir pod Poznaniem. Związek rozwijał się bardzo pomyślnie, aż do 1914 r. kiedy wybuch światowej wojny sparaliżował jego działalność i dopiero w lipcu 1919 r. wznowiono prace Związku. W tym czasie i Warszawa pomyślała o utworzeniu związku organistów na całą Polskę. W tym celu zwołano do stolicy na dzień 28. 4. 1919 r. zjazd organistów, którego obrady trwały 3 dni. W obradach wzięło udział także kilku organistów z Poznania, którzy się jednak wnet przekonali, że oprócz szumnych odezw, i obietnic, i ..... wysokich składek na rzecz Centralnego Zw. Organistów w Warszawie, nic od niego spodziewać się nie można; a ujemne wyniki przynależenia do C. Zw. Org. zaznaczyły się w tem, że członkowie zniechęceni bezowocnością wysiłków, wystąpili ze Związku, utrudniając racjonalny rozwój Związku diecezalnego. Po przeszło półtorarocznej nieczynności Związku, zwołano ponownie na dzień 16 września 1920 r. walne zebranie w Poznaniu z współudziałem członków Głownego Zarządu z Warszawy. Na tymże zebraniu obrano prezesem Związku p. Zygmunta Wojciechowskiego sekretarjat powierzono kol. Siedlewskiemu, który dotąd ten urząd piastuje. Nowy zarząd postarał się o subwencję dla wszystkich organistów naszych Archidiecezji, u ówczesnego Ministerstwa b. Dzielnicy Pruskiej, a także u Władzy Duchownej uzyskano poparcie i polepszenie bytu organistów. Po zaledwie jednorocznej pracy ustąpił p. Z. Wojciechowski, a po nim objął urząd prezesa p. prof. F. Nowowiejski, niestety na krótki czas. Nastąpiła znowu roczna przerwa w działalności Związku. Kilku członków poprzednich zarządów zwołało na dzień 5. lipca 1923 r. nadzwyczajne walne zebranie delegatów, celem wznowienia prac Związku. Prezesurę powierzono organiście katedralnemu panu Józefowi Pawlakowi, który do dzisiaj ten urząd zatrzymał. Walne zebranie z dnia 12. lutego 1925 r. wypowiada się stanowczo za odłączeniem się od Centrali w Warszawie, co też Zarząd uskutecznił.

Uchwalono regularne składki i wydawanie własnego pisma, którego I-szy Nr. ukazał się pod tytułem „Miesięcznik dla Organistów“. Celem miesięcznika było większe skonsolidowanie członków Związku, zjednywanie mu nowych oraz przygotowanie podstaw pod poważniejsze czasopismo poświęcone muzyce kościelnej, które się też pod tytułem „Muzyka Kościelna“ w marcu 1926 r. ukazało. Jest to najpoważniejsze czasopismo tego pokroju w Polsce, redagowane fachowo, i przy współpracy najwybitniejszych piór z zakresu muzyki kościelnej. Pismo cieszy się poparciem nietylko członków Związku, ale i wielu osób prywatnych i znane jest już dobrze w kołach fachowych zagranicą. Dalsze uchwały, jakie jeszcze na tym zebraniu zapadły zostały następnie przeprowadzone. Urządzono 4-ro tygodniowe kursy dokształcające dla organistów; utworzono Związek Chórów Kościelnych; dokonano licznych objazdów na zebrania Kół dekanalnych; audiencji u Wysokiej Władzy Duchownej; wreszcie przygotowano Regulamin służbowy dla organistów, nad którym obecne walne zebranie obradowało.

Kol. Siedlewski referował następnie o działalności Zarządu w ubiegłym roku. Odbyły się następujące zebrania: Jedno walne zebranie Zw. Organ., co miesiąc posiedzenia Zarządu, i liczne konferencje miejscowych członków Zarządu. Z inicjatywy Zarz. Zw. zwołano zebrania dekanalne w Kościanie, Gnieźnie, Lesznie, Jarocinie, Koźminie, Środzie, Ostrowie i Bydgoszczy. W celu podniesienia poziomu wykształcenia muzycznego organistów urządzono i w tym roku 4-ro tygodniowy kurs dokształcający i trzydniowy kurs dla dyrygentów, zakończony wykładem ks. prof. dr. Gieburowskiego o chorale gregorjańskim.

Związek liczy obecnie 265 członków, a liczba ich wzrasta stale. Każdy delegat Kół dekanalnych ma obowiązek jednania Związkowi nowych członków, ale czy też każdy delegat do tego obowiązku się poczuwa?....

Fundusz Związku tworzą: składki członków, obejmujące też abonament za „Muzykę Kościelną" i subwencje. Podkreślić też wypada wielką ofiarność naszego Duchowieństwa, szczególnie ks. prob. Faustmana, oraz owocną pracę ks. prof. Dr. Gieburowskiego i redaktora „Muzyki Kościelnej" p. Zygmunta Latoszewskiego.

Stan kasy: deficyt z roku 1926 wynosił 750,— zł; dochód w roku 1927 wynosił 7 584,55 zł; rozchód w roku 1927 wynosił 7 016,15 zł; remanent na rok 1928 wynosi 568,40 zł.

ad 4. Po referacie kol. Siedlewskiego, na wniosek kol. Domagalskiego udzielono ustępującemu Zarządowi obsolutorjum.

Przed ukonstytuowaniem się prezydjum walnego zebrania przybyli na salę obrad ks. dr. Gieburowski, redaktor „Muzyki Kościelnej" pan Zygmunt Latoszewski, przedstawiciel „Kurjera Poznańskiego i prezes „Związku Chórów Kościelnych" ks. prob. Faustman który zwrócił się do zgromadzonych z życzeniem owocnej pracy, zaapelował do wszystkich obecnych, aby się starali o podniesienie śpiewu ludowego i chórowego, oraz zachęcał do zakładania chórów kościelnych.

ad 5. W dowód uznania zasług położonych około Związku Organ. i na polu muzyki kościelnej zamianowało Walne zebranie — dyrygenta chóru katedralnego ks. dr. Gieburowskiego i ks. prob. Faustmana ze Śniecisk, honorowemi członkami Związku Organ. Archidiecezji Gnieźnieńskiej i Poznańskiej.

ad 6. Przewodniczący kol. Domagalski powracając do pracy ustępującego Zarządu Związku, reasumując jego zeszłoroczną tak owocną działalność, zaproponował ponowny wybór wszystkich członków zeszłorocznego Zarządu, na co się obecni zgodzili. Nowy Zarząd, dziękując za zaufanie wybór przyjął.

ad 7. Projekt regulaminu służbowego dla organistów referował prezes p. Pawlak. Nad poszczególnemi paragrafami wywiązała się ożywiona dyskusja, w której brali udział: ks. prof. dr. Gieburowski, koledzy: Figaszewski, Gauza, Nowotko, Mulorz, Stańczyk, Dolniak, Siedlewski, Przybyliński, Bolewicki, Domagalski, Szczepaniak, Kurkiewicz, Stysz, Ratajczak, Brosz, Ślęk, Ciężki, Ważniewski i Zaporowski. Po ukończeniu dyskusji polecono Zarządowi Związku opracować wymieniony regulamin według wskazówek Walnego zebrania. Kol. Domagalski z braku czasu złożył dalsze przewodnictwo obrad w ręce prezesa Związku. Na wniosek kol. Siedlewskiego zebrani uchwalili rezolucje do J. E. Ks. Kardynała, którą zredagował kol. Nowotko. Treść jej jest następująca: „W celu wprowadzenia sprawy muzyki kościelnej w Archidiecezji Gnieźnieńsko-Poznańskiej na tory normalnego rozwoju, poleca Walne zebranie Zarządowi Zwiazku Organistów uprosić Jego Eminencję Księdza Prymasa, aby zechciał łaskawie powołać do życia Komisję złożoną z przedstawiciela Władzy Duchownej i Zarządu Związku Organistów, której zadaniem będzie organizowanie decernatu dla spraw muzyki kościelnej w myśl tylekrotnie wyrażonych życzeń Władzy Duchownej i w tak żywotnym interesie muzyki w naszych świątyniach. — Oddając pod Wysoką opiekę Waszej Eminencji tak ważną dla nas sprawę, jesteśmy przekonani, że z Jego łaskawą decyzją rozpocznie się dla muzyki kościelnej w naszej Archidiecezji nowy pomyślny okres".

ad 8. Prezes p. Pawlak wskazał na ważność utworzenie Centrali Związków Organistowskich na całą Polskę, co leży w interesie spraw zawodowych stanu organistowskiego. Kol. Mulorz i kol. Siedlewski poparli myśl centralizacji do której dążyć się powinno.

ad 9. Kol. Siedlewski wskazał na nowe prawo, według którego każdy organista winien być zarejestrowany, t. j. w Zabezpieczeniu Pracowników Umysłowych; dalej winien być zameldowany w Kasie Chorych. Lepienie znaczków inwalidzkich nie jest już obowiązujące, lecz kto nie chce utracić prawa do renty, czy to na starość lub na wypadek inwalidztwa, winien sam przepisaną ilość znaczków co rok wlepiać, bo gdy zaprzestanie wlepiać znaczki, a przerwa przetrwa 2 lata, utraci wszelkie prawa do pobierania renty.

ad 10. Kolega Siedlewski podał do wiadomości, iż na list, wysłany przez Zarząd Związku do Ministerstwa Skarbu, celem wyznaczenia jakiejś kwoty dla wdów, emerytów i sierót, nadeszła odmowna odpowiedź, z tem uzasadnieniem, że budżet na rok bieżący już zamknięto, a innych funduszy Ministerstwo Skarbu nie posiada.

Kol. Siedlewski napominał wreszcie, aby koledzy na czas odnawiali przedpłatę na „Muzykę Kościelną" i regularnie składki płacili.

ad 11. Po wyczerpaniu porządku obrad, podziękował przewodniczący wszystkim obecnym za udział w obradach i zamknął posiedzenie o godzinie 2.30.

Sekretarz Walnego Zebrania Związku Organistów.
Fr. Dolniak.

Dział Związku Chórów Kościelnych

KRONIKA CHÓRÓW KOŚCIELNYCH

Bojanowo. Tow. Chóru Kościelnego pod wezwaniem św. Cecylji odbyło w dniu 9. stycznia br. doroczne walne zebranie. Sprawozdanie z czynności Tow. odczytała sekretarka p. Borowczykówna Zofja, z którego wynika: Zebrań miesięcznych odbyło się: 8 zarządu, 3 nadzwyczajnych, 1 walne, Tow. liczy członków czynnych 21, nieczynnych 6. Chór brał udział w różnych obchodach religijnych jak n. p. św. Stanisława Kostki, św. Franciszka z Asyżu itd.

Uroczyście obchodzono w dniu 5. czerwca ub. r. uroczystość poświęcenia naszego sztandaru z współudziałem bratnich towarzystw śpiewaczych. O sztandar ten postarał się nasz ks. patron bezinteresownie. Towarzystwo brało także czynny udział w 2 występach świeckich, w których uzyskało nagrodę 1 i 2. Z sprawozdania skarbniczki wynika: dochodu było przez cały rok 253,65 zł; rozchodu było przez cały rok 222,60 zł; zatem przeniesiono na rok 1928 31,05 zł; po stwierdzeniu zgodności przez rewizorów kasy udzielono skarbniczce p. Borowczykównie Marji pokwitowania. Z sprawozdania dyrygenta p. Kaczmarka wyniką: Lekcje odbywały się 3 razy w tygodniu a w miarę potrzeby 4 i 5 razy tygodniowo, w ciągu całego roku odbyło się 140 lekcji, na których wyćwiczono 76 pieśni kościelnych, 9 mszy i 12 pieśni świeckich.

W skład nowego zarządu wchodzą ks. prob. Wierzchaczewski (prezes i patron), p. Kaczmarek (dyrygent), p. Zofja Borowczykówna (sekretarka), p. Marja Borowczykówna (skarbniczka), p. Marja Wencelówna (bibljotekarka) oraz pp. Walasiakówna i Koźlicka za rewizorów kasy. Z. Borowczykówna, sekr.

Polanowice. Tow. chóru kościelnego pod wezw. św. Stanisława Kostki odbyło walne zebranie w dniu 12 lutego b. r. W skład zarządu weszli: ks. prob. Panieński (patron); pp. Matykiewicz Leon (prezes i dyrygent); Zieliński Stanisław (sekretarz); Szczudłowski Ludwik (zast. sekr.); Mróz Leon (bibljotekarz). Towarzystwo liczy 20 członków. — Lekcje śpiewu odbywają się dwa razy w tygodniu.

St. Zieliński, sekr.

J a n i k o w o. W dniu 22. I. b. r. odbyło walne zebranie Towarzystwo Chóru Kościelnego pod wezw. św. Wojciecha. W skład zarządu weszli: pp. Leżała Stefan (prezes); Mężyński Władysław (zast. prezesa); Bukowski Piotr (sekretarz); Rommel Jan (skarbnik). Dyrygentem jest p. Senftleben. Chór liczy obecnie 20 członków.

P. B u k o w s k i, sekr.

S k a l m i e r z y c e. W dniu 22 I. b. r. odbył walne zebranie Chór Kościelny pod wezw. św. Cecylji. Obradowano pod przewodnictwem p. prez. Kurkiewicza; członkowie zarządu złożyli sprawozdania, z których wynika, że chór liczy około 60 członków czynnych oraz 50 nieczynnych. Lekcje odbywają się 5 razy tygodniowo: w poniedz. i w środę (dla zespołu żeńskiego), w wtorek i czwartek (dla zespołu męskiego). W skład nowego zarządu weszli: pp. Kurkiewicz (prezes i dyrygent); J. Jaźwiec (wiceprezes); pp. J. Stasiakówna (sekr.); M. Bielska (zast. sekr.); p. J. Pawlak (skarbnik); p. K. Bąk (bibljotekarz). Komisję rewizyjną tworzą pp. A. Ławniczakówna, Szymczak i Jaszczyński. Delegatem do Związku obrano p. J. Nowaka, na radnych pp. St. Kucharskiego, W. Ławniczaka i J. Jazwieca. S t a s i a k ó w n a, sekr.

W ą w e l n o. Z inicjatywy organisty p. Nowaka zawiązało się w Wąwelnie Towarzystwo Chóru Kościelnego na zebraniu konstytucyjnem w dniu 22 listopada ub. r. W skład zarządu weszli: ks. prob. Megier (patron); organista p. Nowak (dyrygent); p. Lamparski (prezes); p. Węziowska (sekret.); p. Pytka (skarbnik). Wybrano tez zarząd zastępczy. Składka dla członków czynnych wynosi miesięcznie 30 gr., dla nieczynnych 40 gr. W dniu założenia chór liczył 50 członków czynnych, 10 nieczynnych. Lekcje odbywają się trzy razy w tygodniu, zebrania miesięczne w każdą ostatnią niedzielę miesiąca. Obecnie chór liczy 80 członków i śpiewa prócz utworów religijnych także świeckie. Ku czci Ojca św. w dniu sześciolecia koronacji (12. II.) chór wykonał szereg utworów religijnych w czasie uroczystego obchodu. Zebrano 350 zł, z czego 100 zł ofiarowano na potrzeby miejscowego kościoła, a resztę przeznaczono na zakup nut i inne potrzeby chóru.

N o w a k, dyrygent.

Z b ą s z y ń. W skład zarządu Chóru Kościelnego św. Cecylji weszli na walnem zebraniu w dniu 6. II. b. r.: ks. prob. L. Płotka (protektor); ks. wik. W. Góra (patron); p. Sz. Chwalisz (prezes); p. A. Lisiewicz (dyr. i zast. prez.); p. T. Janek (sekr.); p. M. Łuczakówna (zast: sekr.); p. St. Łuczak (skarbnik). A. L i s i e w i c z.

Do Związku wstąpiły następujące chóry: Ludzisko, Inowrocław (parafja N. M. P.) i Środa.

Pokwitowanie składek

Od dnia 11. 2. do 10. 3. 1928 r. wpłynęły następujące składki: Janikowo 10,— zł; Mogilno (chór żeński) 5,— zł; Zbąszyń 7,50 zł; Objezierze 18,— zł; Polanowice 10,— zł.

Dział Organizacyjno-Zawodowy

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI CHEŁMIŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

Tegoroczne Walne zebranie Związku organistów diecezji chełmińskiej odbędzie się w końcu kwietnia w Pelplinie. Bliższe szczegóły o programie i terminie zebrania podamy później. Najwyższy jednak już czas, aby odbyć zebrania dekanalne i wydelegować delegata na Walne zebranie. Zachęcamy wszystkich kolegów do zapisywania się na członków Kasy Pogrzebowej, której zorganizowanie spotkało się z ogólnem uznaniem Jak zwykle i tym razem widzimy się zmuszeni przypomnieć kolegom obowiązek regulowania składek, które powinny, choć w ratach, wpływać czemprędzej na konto P. K. O. nr. 208 533. Przy wpłacaniu zaleca się krótko wzmiankować, czy ma to być składka członkowska, czy na Kasę Pogrzebową. Wzmianka taka na blankiecie jest wolna od opłaty.

Z życia kół dekanalnych

Kościerzyna. Zebranie organistów dekanatu kościerskiego odbyło się 17. II. br. przy dość licznym udziale kolegów pod przewodnictwem kol. Strzelka z Pogódek, zastępcy delegata. Rozpatrywano sprawę Org. kasy pogrzebowej oraz zaprojektowano złączenie, dla dogodniejszej organizacji, trzech dekanatów: kościerskiego, kartuskiego i żukowskiego.

Toruń. Kwartalne zebranie organistów dekanatów Toruń i Chełmża odbyło się dnia 7. III. b. r. w mieszkaniu kol. Gudela w Toruniu. Przybyło 6 kolegów, 4 się uniewinniło. Zaproszono także kilku pp. nauczycieli, zajmujących w tych dekanatach posady organistowskie, lecz panowie ci niestety nie zareagowali na zaproszenie. Głównym punktem obrad było omówienie statutu Kasy Pogrzebowej, wszyscy obecni wyrazili gotowość przystąpienia do K. P. W sprawie nowo wprowadzonego kancjonału ks. dr. Gieburowskiego postanowiono zastosowywać przedewszystkiem takie śpiewy jak Asperge, Vidi aquam, O salutaris według ustalonego przez kancjonał ten tekstu muzycznego. W odpowiedzi na okólnik Zarządu Zw. Org. z dnia 11. I. br. polecono delegatowi przedstawić Zarządowi pewne wnioski.

Pokwitowanie składek z obu diecezyj

Od dnia 11. 2. do 10. 3. 1928 r. wpłynęły następujące składki: Kałdowski Pniewy - 15,— zł; Piór - Podgórz 6,— zł; Nowak - Kwilcz 12,— zł; Królak - Gułtowy 10,— zł; Pawlak - Poznań 12,— zł; Stefaniak - Owińska 12,— zł; Jandy - Tarnowo 12,— zł; Janoszewski - Strzydzewiec 10,— zł; Żurowski - Mogilno 12,— zł; Bury - Witkowo 12,— zł; Witt - Łopienno 10,— zł; Lisiewicz - Zbąszyń 12,— zł; Bury -

Gniezno 5,— zł; Hyduk - Zduny 10,— zł; Nowotko - Pleszew 12,— zł; Czichowicz - Pobiedziska 5,— zł; Stefan - Cerekwica 6,—. zł; Grzechowiak - Gościeszyn 5,— zł; Rynki - Poznań 3,— zł; Gronowski - Poznań 6 — zł; Ossowski - Poznań 11,— zł; Ziarnik - Mchy 12,— zł; Grondkowski - Lubasz 12,— zł; Skrzypczak - Opalenica 6,— zł; Wojciechowski - Usarzewo 6,— zł; Maciejak - Siedlec 5 — zł; Szczepanek - Borzęciczki 6,— zł; Powidzki - Lutogniew 4,— zł; Dutkiewicz - Pogorzela 5,— zł; Ciężki - Pawłowice 12,— zł; Konieczny - Duszniki 6,— zł; Gomółka - Otorowo 6,— zł; Słęk - Ostrzeszów 12,— zł; Wach - Białeżyn 6,— zł; Nożewnik - Dłużyna 10,— zł; Moszak - Radomisko 12 — zł; Maciaszek - Mączniki 6,— zł; Bartkowiak - Środa 10,— zł; Jąder - Modrze 12 — zł; Domagalski - Słupia 10,— zł; Wesołowski - Objezierze 12 — zł; Kubiak - Żydowo 5,— zł; Śliwiński - Ostroróg 6,— zł; Antczak - Kolniczki 1,— zł; Łęgowski - Kolniczki 1,— zł; Apolinarski - Brenno 6,— zł; Bolewicki - Borek 5,— zł; Pocwierz - Swierczyna 6 — zł; Żok - Zaniemyśl 12,— zł; Woszek - Rososzyca 6,— zł; Maliszewski - Margonin 12,— zł; Lewicki - Kucharki 5,— zł; Matykiewicz - Ostrowo 10,— zł; Przystanski - Baszków 12,— zł; Poczekaj - Międzychód 6,— zł; Broniewski - Poznań 15,— zł; Masłowski - Bydgoszcz 6,— zł; Paluch - Wylatowo 12,— zł; Budaj - Trląg 10,— zł; Michałowski - Tulce 5,50 zł.

Ks. kanonik dr. Michalski - Pelplin 12,— zł; Strzelka - Pogódki 6,— zł; Czapiewski - Kokoszkowy 6,— zł; Gutowski - Rozental 5,— zł; Ceraficki - Pokrzydowo 12,— zł; Sokołek - Żarnowiec 6 — zł; Guz - Barłóżno 7,— zł; Tarnowski - Rumian 2,— zł; Szczypski - Zwiniarz 22,— zł; Czaplewski - Czersk 2,— zł; Czaplewski - Osiek 14,— zł; Ryczakowicz - Radoszki 10,— zł; Koliński - Grudziądz 5,— zł; Sobociński - Dobrcz 12,— zł; Jackiewicz - M. Tarpno 8,— zł; Gudeł - Toruń 4,— zł; Gabryel - Boleszyn 12,— zł; Żelezny - Chełmża 12,— zł; Ewertowski - Zdroje 12,— zł.

NADESŁANE DO REDAKCJI

St. Wiechowicz: 4 pieśni Wielkanocne w łatwym układzie na chór mieszany a cappella. Edition K. T. Barwicki — nr. 63 Poznań 1928.

Antoni Leon Eichstaedt: „Golgota" sześć pieśni o męce Pana Jezusa oraz dwie pieśni o Matce Boskiej Bolesnej; na czterogłosowy chór mieszany a cappella. Bydgoszcz 1928, nakład własny ulica Jagiellońska 52.

Fr. Olszewski: Preludja na organy op. 8, zeszyt I. Nakładem Związku Organistów w Poznaniu 1928.

ZA DZIAŁ ORGANIZACYJNO-ZAWODOWY I OGŁOSZENIA ODPOW. T. SIEDLEWSKI
ODBITO W DRUKARNI WYDAWNICZEJ FR. KRAJNY — W POZNANIU, STRZAŁOWA 2a

MUZYKA KOŚCIELNA

Miesięcznik Poświęcony Muzyce Kościelnej i Liturgji

Rok III Poznań, kwiecień 1928 Nr. 4

Dr. Kazimierz Zieliński

Z DZIEJÓW ORGANMISTRZOWSTWA NIEMIECKIEGO W XVIII WIEKU

Rozwój techniki instrumentalnej zwykle idzie w parze z udoskonaleniem budowy danego instrumentu. Jeżeli u schyłku 17. i w pierwszej połowie 18. stulecia gra organowa osiągnęła w Janie Sebastjanie Bachu tak wysoki szczyt doskonałości, to dużo napewno do tego przyczyniło się i ulepszenie instrumentu, w czem największą zasługę położył ziomek Bacha, Gottfried Silbermann z Freibergu w Saksonji.

Był on członkiem licznej rodziny, która wydała wielu organmistrzów i fabrykantów fortepianów. Ojciec Gottfrieda był cieślą i przeznaczył syna na introligatora. Widocznie jednak w chłopcu odezwał się temperament artystyczny, bo napłatał tyle figlów, że musiał z domu uciekać. Udał się do Strassburga, gdzie brat jego Andrzej był organmistrzem, bardzo dobrym i bardzo cenionym. Jego konstrukcji istnieje około 30 organów w różnych miastach szwajcarskich, niemieckich i francuskich.

U takiego mistrza młody Gottfried poznał arkana sztuki organmistrzowskiej i nietylko dorównał później swojemu nauczycielowi, ale znacznie go przewyższył i stał się nietylko chlubą swojej rodziny, ale największym organmistrzem swojego czasu wogóle.

Ze Strassburga — skąd musiał podobno uchodzić wskutek udziału w zamierzonem uprowadzeniu zakonnicy — udał się Gottfried do swej ojczyzny w r. 1710. Cztery laty później zbudował w Freibergu w Saksonji pierwsze wielkie organy — o 45 regestrach — i odtąd na stałe zamieszkał w tem mieście.

Wybudował 47 organów, z których cały szereg do dziś dnia się zachował. Żadne jednak z jego dzieł nie przetrwało do naszych czasów w tej postaci, jaką im nadał mistrz. Wszystkie musiały przechodzić różne reperacje, które spowodowały zmiany, nietylko w mechaniźmie, ale i w dyspozycji. Mimo tych zmian możemy jednak przy niektórych instrumentach Gottfrieda Silbermanna zaobserwować dziś jeszcze właściwy ich, pierwotny charakter. Z wybudowanych przez niego organów pięć posiadało po trzy manuały: mianowicie organy w Freibergu, w Zittau i we Frauenstein, oraz instrumenty w Frauenkirche i

Katholische Hofkirche w Dreźnie; 24 miały po dwa manuały; 15 po jednym manuale i pedał, a trzy wreszcie tylko jeden manuał bez pedału.

Wzmienionej i do nowoczesnych wymagań mniej lub więcej przystosowanej formie dochowało się zaledwie kilka organów Gottfrieda Silbermanna; większość zniszczała, przez pożary, czy też w inny sposób. Jeżeli uwzględnimy, że cała działalność Silbermanna, obejmuje okres 45 lat, to zdumiewa nas poprostu jego wielka produktywność. Obok bowiem budowy organów uprawiał on także fabrykację fortepianów i właśnie na tem polu zdobył sobie dużo sławy przez szereg, na owe czasy epokowych wynalazków.

Ogólny charakter dźwiękowy jego organów odpowiada ideałom czasów, w których działał. Nie mają jego instrumenty tej siły i tego majestatycznego brzmienia, które dziś wymagamy od organów; w ich dyspozycjach przeważają głosy delikatne, że tak powiemy „młode". Siła ich dźwięku stoi jednak mimo to w odpowiednim stosunku do wielkości danego kościoła. Charakter organów Silbermanna wypływa np. z braku liczniejszych głosów ośmiostopowych w manuale, oraz ośmio- i szesnastostopowych basów labialnych. Poza tem znawcy tych instrumentów twierdzą, że kanały i wiatrownice są stosunkowo ciasne i wentyle główne nieco za małe, wskutek czego nie można wyzyskać całej siły wiatru, dostarczonego przez miechy.

Starsi autorowie, którzy mieli jeszcze sposobność słyszenia większej ilości instrumentów Silbermanna, zarzucają mu jeszcze, że w staranności pracy nie był zawsze równy i że wśród licznych jego dzieł znajdował się cały szereg mniej udanych.

Trudno dziś stwierdzić, ile słuszności w tych zarzutach, tych bowiem kilka organów Silbermanna, które dziś jeszcze istnieją, mogłoby co do staranności pracy i solidności konstrukcji służyć za niedościgniony wzór każdemu nowoczesnemu organmistrzowi.

Jeżeli Silbermann na polu budowy fortepianów szukał nowych dróg i zrobił szereg ważnych wynalazków, to zupełnie inaczej przedstawia się jego działalność, jeżeli chodzi o budowę organów.

Tu stał on, zdaje się, na gruncie tradycji i nie zastosowywał żadnych środków nowych. Tę przezorność rozciągnął także na dyspozycje swoich instrumentów i nie odważył się na zbudowanie regestrów, o których nie wiedział napewno, że mu się udadzą. Stąd inny jeszcze zarzut współczesnych muzyków, że jego dyspozycje cierpią na zbytnią jednostajność.

Współcześni zarzucają mu jeszcze, że jego mikstury nie są dosyć silne dla większych kościołów. Zarzut ten tłomaczy się ówczesną modą stosowania ostrych mikstur i regestrów języczkowych.

Na nasz dzisiejszy gust dyspozycje Silbermanna zawierają bardzo dużo takich regestrów, i temu właśnie zawdzięczają świeżość i ten oryginalny, jasny, srebrny dźwięk, który tak podziwiamy.

Silbermann miał jedną jeszcze oryginalność, nie zastosowywał mianowicie przy strojeniu instrumentów temperatury, która wówczas już dla instrumentów klawiszowych była ogólnie przyjęta; stosował w tem natomiast własne zasady, odbiegające pod niejednym względem od ogólnie praktykowanych.

Tej jednak cechy pewnie żadne już z zachowanych jego organów nie zachowały; wszystkie mniej lub więcej zostały zapewne na nowy smak „utemperowane".

Łatwość gry na organach Silbermannowskich, którą tak chwalą współcześni, polegała zapewne na małych rozmiarach wentylów, o której już wyżej była mowa. Przyczyniała się też do tego konstrukcja mechanizmu, którą mistrz starał się doprowadzić do jaknajwiększej prostoty.

Wszystkie wyżej wymienione niedomagania, zarzucane przez współczesnych i późniejszych znawców instrumentom Silbermanna tracą zupełnie na znaczeniu, jeżeli uwzględnimy zalety, które właśnie tworzą podstawę wartości tych organów. Zresztą wszystkie niemal te zarzuty odnoszą się do właściwości, o których trudno rozstrzygnąć, czy należy uważać je jako błędy lub niedomagania, czy też jako cechy charakterystyczne, umyślnie przez mistrza stosowane dla nadania swoim dziełom takiego właśnie charakteru, jaki posiadają.

Organy Silbermanna odznaczają się nadzwyczajną wprost starannością i akuratnością budowy, i, co zatem idzie, trwałością, dzięki której zdołały niektóre z nich przetrwać do dzisiejszych czasów bez zasadniczej zmiany.

Jeżeli chodzi o zarzut, odnoszący się do siły dźwięku, to należy tu uwzględnić, że w czasie, w którym żył i tworzył nasz mistrz, to znaczy w okresie rokoka, lubującym się w efektach misternych, delikatnych, nie wymagano od instrumentów tej siły, na której dziś nam tak zależy.

Za to wymagano jaknajwiększej różnorodności w charakterze dźwiękowym poszczególnych regestrów, jaknajdalej idącego zróżniczkowania charakteru dźwiękowego poszczególnych manuałów, które to cechy występują szczególnie wyraźnie w dyspozycji utrzymanych do dziś dnia organów we „Frauenkirche" w Dreźnie. Dyspozycję tę podajemy na końcu artykułu.

Silbermann był mistrzem intonacji i na tem polu nikt może z późniejszych go nie prześcignął.

Jeżeli do tego jeszcze dodamy, że posługiwał się tylko materjałem najlepszej jakości, to zrozumiemy tę nadzwyczajną sławę, jaka otaczała jego nazwisko u współczesnych i późniejszych, i która zaciekawiła do tego stopnia Mendelssohna, że

się udał do małej mieściny Röthe niedaleko Lipska, żeby poznać znajdujące się w tamtejszym kościele organy Silbermanna.

Zrozumiemy też wysokie mniemanie, jakie mieli o Silbermannie wszyscy współcześni muzycy, nie wyłączając największego, Jana Sebastjana Bacha, który był z nim zaprzyjaźniony i niejednokrotnie grą swoją uświęcał jego instrumenty. Nie zdziwi nas, że za tak sławne instrumenty jak Silbermanna płacono ceny, jakich nie osiągał żaden inny z równocześnie działających organmistrzów.

Silbermann umarł, jak na takiego mistrza przystało, na posterunku. Podczas pracy nad wielkiemi organami w katolickim kościele w Dreźnie, — instrument ten dziś jeszcze istnieje — a mianowicie w trakcie strojenia piszczałek, dnia 4. sierpnia 1753 r. Dzieło to, może najpotężniejsze i najpiękniejsze, które stworzył, dokończył później jego uczeń, Dawid Schubert, również sławny organmistrz.

Dla lepszego zilustrowania działalności Gottfrieda Silbermanna podajemy jeszcze kilka dyspozycyj zbudowanych przez niego organów.

Organy w Rötha pod Lipskiem odznaczają się podobno nadzwyczaj majestatycznym i uroczystym dźwiękiem i od czasu zbudowania — w r. 1720/21 — nie wymagały większej reperacji. Posiadają 23 regestry na dwóch manuałach i pedale.

Dyspozycja ich jest następująca:

Manuał główny:

1. Principypał 8‘.
2. Bordun 16‘.
3. Rohrflöte 8‘.
4. Oktawa 4‘.
5. Spitzflöte 4‘.
6. Kwinta 3‘.
7. Oktawa 2‘.
8. Kornet potrójny od c‘ począwszy.
9. Mikstura potrójna 1½‘.
10. Cymbel podwójny 1‘.

Manuał górny:

1. Principypał 4‘.
2. Quintatön 8‘.
3. Gedeckt 8‘.
4. Rohrflöte 4‘.
5. Nassat 3‘.
6. Oktawa 2‘.
7. Kwinta 1½‘.
8. Tercja
9. Sifflöte 1‘.
10. Mikstura potrójna.

Pedał:

1. Principypał 16'. 2. Puzon 16'. 3. Trąba 8'.

Pozatem łącznik manuałowy i pedałowy i wentyle, zamykające manuał główny i górny. Trzy miechy.

Do najpiękniejszych organów Silbermanna należy instrument w Drezdeńskiej „Frauenkirche". Posiada on 43 regestry i pod względem kolorystycznym jest bardzo bogato wyposażony i pełen kontrastów między poszczególnemi manuałami.

Pierwszy manuał posiada regestry o charakterze poważnym i jędrnym.

1. Principypał 16'.
2. Oktawa principypału 8'.
3. Viola di Gamba 8'.
4. Rohrflöte 8'.
5. Oktawa 4'.
6. Spitzflöte 4'.
7. Kwinta 3'.
8. Oktawa 2'.
9. Tercja 2'.
10. Mikstura poczwórna, największa piszczałka 4 stopy.
11. Cymbel potrójna, największa piszczałka 1½ stopy
12. Kornet przez pół klawiatury.
13. Fagot 16'.
14. Trąba 8'.

Drugi manuał o charakterze ostrym i przenikliwym.

1. Principypał 8'.
2. Quintadena 16'.
3. Quintadetta 8'.
4. Gedackt 8'.
5. Flet 4'.
6. Nassat 3'.
7. Oktawa 4'.
8. Oktawa 2'.
9. Sesquialtera.
10. Mikstura siedmiokrotna.
11. Vox humana 8'.

Tremolo.

Trzeci manuał z regestrami delikatnemi i miękkiemi.

1. Principypał 4'.
2. Gedackt 8'.
3. Rohrflöte 4'.
4. Nassat 3'.
5. Oktawa 2'.
6. Gemshorn 2'.
7. Kwinta 1½'.
8. Sufflöt 1'.

9. Mikstura potrójna.
10. Krumbhorn 8'.
11. Tremulant.

Pedał o regestrach silnych i przenikających.

1. Grossuntersatz 32'.
2. Principał 16'.
3. Oktawa 8'.
4. Oktawa 4'.
5. Mikstura sześciokrotna.
6. Puzon 16'.
7. Trąba 8'.
8. Clairon 4'.

Dochodzi jeszcze sześć regestrów mechanicznych i sześć miechów. Piszczałek jest 2667, z tego 126 w prospekcie. Organy stoją bardzo wysoko nad ołtarzem.

Instrument ten został wykończony w r. 1736 i zbadany przez Wilhelma Friedemanna Bacha, najstarszego syna wielkiego kantora lipskiego.

Podobne dyspozycje posiadają organy w tumie w Freibergu (45 regestrów, 3 manuały i pedał), pierwsze większe dzieło Silbermanna, oraz organy w katolickim kościele w Dreźnie. Ten instrument, dokończony przez ucznia Dawida Schuberta posiada 47 regestrów, 3 manuały i pedał.

Tradycje Silbermannów zostały przejęte przez firmę francuską Cavaillé-Coll, która tak w dyspozycjach, jak w intonacji swoich instrumentów dąży do uzyskania brzmienia, jakiem odznaczają się dzieła starych mistrzów.

Zygmunt Latoszewski

Z MUZYKI LITURGICZNEJ ZAGRANICĄ

(Kartki z podróży).

Bawiąc w ciągu ostatnich miesięcy dwukrotnie zagranicą, nie omieszkałem zapoznać się, o ile to było możliwe, z ruchem muzyczno-liturgicznym w kościołach katolickich różnych europejskich środowisk. Był to przegląd dosyć wprawdzie pobieżny, lecz dlatego może wartościowy, że stanowił jakby przekrój praktyki muzyczno-liturgicznej, taką, jak ona jest na codzień. Nie specjalne uroczystości, lecz nabożeństwa dnia powszedniego, czy zwykłej niedzieli, były źródłem moich wrażeń muzyczno-liturgicznych i niewątpliwie stanowiły prawdziwszy i ciekawszy obraz istniejących stosunków muzycznych w kościołach, aniżeli np. ta wyjątkowa uroczystość ku czci św. Cecylji w paryskiej bazylice Sainte Madeleine, (p. zeszyt grudnio-

wy „Muz. Kość.“), która nie mogła być oczywiście ilustracją zwykłego poziomu muzyki liturgicznej w kościołach Paryża. Inna rzecz, że sam fakt uczczenia w tak okazały sposób (wykonano Mszę solenną Césara Francka) patronki św. muzyki, świadczył o głębokiem zainteresowaniu się muzyką kościelną w stolicy Francji.

Z tych dość już odległych wrażeń, odniesionych w kościołach francuskich najsilniej zapisał się może w pamięci nastrój głęboko religijnego skupienia wśród wiernych. W tej liberalnej Francji ludzie umieją się żarliwie modlić, a rzadko gdzie odznaczają się ceremonje kościelne taką jak tam powagą, jeżeli idzie o reakcję ich na wiernych. Ten sam obraz prawdziwego przejęcia się akcją liturgiczną i wewnętrznego uczestniczenia obserwowałem zarówno w Brukseli, jak w Paryżu, a przedewszystkiem zaś w Strassburgu. Wspominam o tem na tem miejscu dlatego, że w atmosferze tak skupionej także wrażen'a muzyczno-liturgiczne były spotęgowane. Pierwszym ich źródłem była gra organowa, która, jak wiadomo, szczególnie pieczołowicie bywa pielęgnowania i w czasie mszy św. zajmuje o tyle szersze miejsce, że powszechnym tam zwyczajem okala śpiewy liturgiczne większem pre-' i postludjum. Organistami są z tradycji wybitni muzycy, to też gra ich ma wysokie walory artystyczne, tem więcej, że i instrumenty na których grają należą do najznakomitszych.

Niezapomnianą pozostanie dla mnie gra organowa w katedrze Strassburskiej. Jak się później dowiedziałem, piękny ten instrument zbudował sławny organmistrz pierwszej połowy 18-go wieku: Andreas Silbermann. Organy tego mistrza, jak i brata jego Gottfrieda Silbermanna są do dziś niedoścignionym wzorem organów i właśnie najnowsze zdobycze techniczne na polu budowy organów zmierzają do stworzenia instrumentów o podobnym jak silbermanowskie dźwięku (por. art. dr. Zielińskiego str. 61.)

Bawiąc przed kilku tygodniami w Dreźnie słyszałem dwa sławne instrumenty Gottfrieda Silbermanna, jeden w katolickiej Hofkirche, drugi w protestanckiej Frauenkirche. Ogromna siła dźwięku, żywość barw, przepiękne regestry solowe i eteryczne efekty pianissima, oto główne zalety akustyczne tych starych organów, których majestatyczna potęga i zarazem anielska czystość dźwięku tak specyficznie religijny budzą nastrój. Mówiąc o Dreźnie trzeba wspomnieć o znanym chórze mieszanym (panowie i chłopcy), który pielęgnuje przeważnie muzykę liturgiczną nowszych kierunków, a także utwory religijne w większym stylu (Bacha, Beethovena, Berlioza). Poziom artystyczny tego chóru stawia go w rzędzie najlepszych i nawet taka msza Reissigera, którą w jego wykonaniu słyszałem, nabiera w takiej interpretacji wyrazu głębszego. Nasuwa się porównanie z chórami francuskiemi. Te, które miałem sposobność

usłyszeć w Paryżu (w Notre Dame i w Sainte Madeleine), stoją na poziomie raczej przeciętnym, repertuar ich także (Dubois, Fauré), lecz wszędzie też znowu sympatycznie uderza wykonywanie chorału gregorjańskiego, który w kościołach francuskich bynajmniej nie jest kopciuszkiem. W katedrze Notre Dame wykonuje chorał chór kleryków i chłopców pod batutą dyrygenta w presbiterjum. Także w katedrze Strassburskiej uczestniczą w śpiewie chorałowym chłopcy w presbiterjum w odpowiednich strojach.

Kto jednak chce wsłuchać się w piękno chorału gregorjańskiego, musi przeżyć choć jedno nabożeństwo benedyktyńskie. Ze Strassburga wiedzie wygodna droga do opactwa benedyktyńskiego w południowych Niemczech: do Beuron. Tam można zaczerpnąć z krynicy prawdziwego śpiewu Kościoła Katolickiego a silnemu wrażeniu tego prostego a tak głębokiego nabożeństwa nie oprze się nikt wrażliwy na uczucia religijne i na piękno artystyczne. Opis wrażeń z Beuron pióra ks. dr. Gieburowskiego (w nr. 1 „Muz. Kośc.".) dał już czytelnikom dostateczny wgląd w rodzaj nabożeństw benedyktyńskich, a mogę tu tylko dodać, że jeżeli idzie o artystyczną stronę wrażeń, to nabożeństwa w klasztorze beurońskim przewyższają znacznie nabożeństwa Benedyktynów praskich w klasztorze Emaus.

Miałem sposobność wysłuchania pontyfikalnej mszy św. w I. święto Wielkanocne w Emaus w Pradze czeskiej, kiedy to śpiewy chorałowe zabrzmiały w najbardziej niejako uroczystym doborze. Lecz mała stosunkowo ilość Benedyktynów praskich oraz niezbyt wysokie wyrobienie śpiewackie ich precentorów są przyczyną nie tak idealnie, jak w Beuron, wyrównanej interpretacji chorału. Natomiast lepiej, niż w Beuron towarzyszy do chorału organista w Emaus, p. Nowakowski (rodem z Pomorza), który w niezwykle śmiałych, nowoczesnych progresjach harmonicznych, utrzymanych jednak w duchu ściśle liturgicznym, podbarwiał śpiewy chorałowe, nie wyłączając nawet niektórych śpiewów celebransa jak np. Pater noster. Wszystko to oczywiście nader dyskretnie a nieraz w ledwie dosłyszalnem pianissimo. Prawie pół-godzinna improwizacja p. Nowakowskiego po skończonej mszy św. była przykładem niezwykłego artyzmu tego organisty. Abstrahując od wysokich muzycznych zalet jego improwizacji, podziwiać przyszło jego wielką technikę palcową i pedałową oraz genjalną wprost sztukę regestrowania. Życzyćby należało, żeby artysta ten, który zdaje się być polskiego pochodzenia, zawitał też kiedy do Polski z koncertami organowemi.

Jak mnie informowano w Pradze muzyka liturgiczna nie interesuje tam ogółu w tym stopniu co np. świecka muzyka chórowa. Nieliczni są też kompozytorzy czescy, którzy poświęcają się muzyce kościelnej a najpoważniejszym jest zawsze

jeszcze Richovski, dobrze także u nas znany. Cieszy się on najwidoczniej dużem poważaniem, w magazynie bowiem Hudebni Matice w Pradze oglądałem wystawę jego kompozycji. drukowanych i rekopismiennych, wcale okazałą. Było tam wystawionych i szerg pamiątek osobistych kompozytora i odznaczeń. Jak w muzyce świeckiej, tak i na polu muzyki kościelnej Czesi w każdym razie wydatnie popierają rodzimą twórczość.

Luźne te wrażenia i spostrzeżenia muzyczno-liturgiczne z niedawnych mych zagranicznych wędrówek, nie mogą być oczywiście ani w przybliżeniu obrazem stosunków europejskich w tej dziedzinie, niechaj jednak jako jeden z licznych, w tylu pismach notowanych przykładów intensywności ruchu muzyczno-liturgicznego zagranicą, przyczynią się w skromnej choć mierze do uświadomienia tych, których należy, o konieczności ożywienia i u nas wysiłków, aby w przyszłości niedalekiej dorównać sąsiadom w spełnieniu wielkiego dzieła reformy muzyki kościelnej, w myśl postulatów Motu proprio Piusa X.

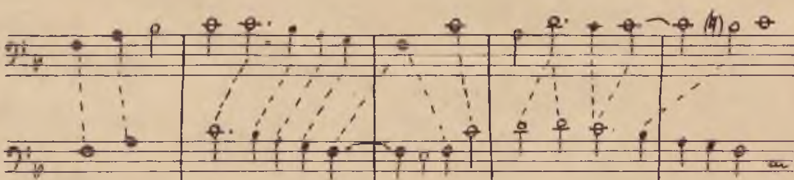
Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

MSZA PASTORALNA TOMASZA SZADKA
(„Dies est laetitiae")
(1578)
(Ciąg dalszy)

Należy jeszcze załatwić kwestję zasilania głosów motywami, pochodzącemi z cantus firmus, przyczem odróżnić tu należy motywy z jego oryginalnej postaci i motywy z jego parafrazy, a więc motywy pierwotne i ornamentowane. Bywają one także kombinowane w ten sposób, że w imitacji rozpoczynającej część mszy lub ustęp części imitują się albo motywy pierwotne z ornamentowanemi albo też tylko motywy, już poddane przemianom ornamentalnym. Technika imitacyjna wpływa też na zmiany w imitowanych wzgl. imitujących motywach i frazach. Te zmiany isęgają często tak daleko, iż związek ich melodyczny z motywami i frazami pierwotnej melodji staje się zupełnie luźnym, niekiedy zupełnie nikłym, prawie żadnym. Mimo to znajdujemy w nich zawsze pewne punkty oparcia dla porównania z motywami zawartemi w cantus firmus. Pod tym względem Szadek odznaczał się wielkiem poczuciem jednolitości melodycznej całego dzieła, co widzimy również w mszy „Pis ne me" a co już podkreśliłem w swych dawniejszych pracach[22]). Łączy się to

[22]) Por. pracę p. t. Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV i XVI wieku, Kraków 1909, str. 43, oraz pracę p. t. Ze studjów nad polską muzyką wokalną wielogłosową w XVI stuleciu, w Przeglądzie muzycznym", Warszawa 1910, z. 15, str. 6.

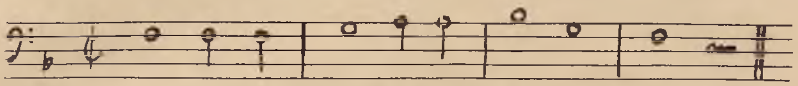
z jego szczególnym darem techniki warjacyjnej, której jednak nie zawsze dorównuje zdolność urozmaicania utworu za pomocą zmian w opracowaniu polifonicznem, czem zajmiemy się w dalszym ciągu tej pracy. Dążenie niewątpliwe do melodycznej jednolitości mszy z zastosowaniem nawet warjacyjnych zmian posiada mimo to swe słabe punkty: jednolitość sąsiaduje bezpośrednio z monotonją, niezawsze dającą się zapobiedz z pomocą środków polifoniczno-harmonicznych, mających pierwotne lub ornamentowane motywy i frazy stawiać w różnych oświetleniach. Przy dążeniu równoczesnem do usamodzielnienia głosów, prowadzących często własne, uniezależnione życie, pojawia się także materjał wolny od związku motywicznego z cantus firmus. Najbardziej widoczne jest to na początkach części mszy, gdy pary głosów usiłują stworzyć imitacje przypominające kanon podwójny. Widzimy to na początku Kyrie, Credo, Sanctus. Przy wielkiej, niezaprzeczonej śpiewności głosów w mszy Szadka i przy ich charakterze melodycznym i rytmicznym, przypominającym niekiedy wręcz melodykę i rytmikę pieśni, nie można tu i owdzie oprzeć się wrażeniu, że Szadek wprowadza do mszy, opartej tylko na melodji kolędy „Dies est laetitiae", jeszcze inny materjał, inną melodję jako ukryty, poboczny, drugi cantus firmus. Dokładne zbadanie kolędowych melodyj polskich i obcych z XV, XVI i XVII wieku, musiało jednak dać wynik negatywny. Bylibyśmy skłonni doszukać się podobieństw pierwszej frazy najwyższego głosu w „Kyrie" z melodją jakiejś pieśni. Przy bliższem poszukiwaniu okazało się, że głos ten (alt) jest prawie identyczny z drugim głosem (altem) pieśni „Dies est laetitiae" Wacława z Szamotuł (1558)[23], niewątpliwie dobrze znanej Szadkowi. Dla porównania cytujemy alty z obydwóch utworów:



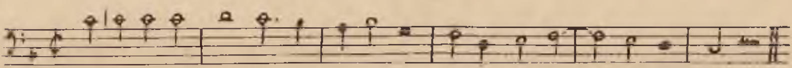
To żadnej wątpliwości nie ulegające podobieństwo, mające jakby charakter cytatu lub (w wyższym jeszcze stopniu) „motta", każe nam w dalszym ciągu tej pracy zastanowić się nad tem, czy msza Szadka nie jest, podobnie jak jego druga msza, rodzajem zwanym „missa parodia", w tym wypadku opartym o pieśń Wacława z Szamotuł. — Jeśli poprzednio wspomnieliśmy o skłonności Szadka do melodyki i rytmiki właściwej pieśni, to w uzupełnieniu tej uwagi, a celem jej silniejszego uzasadnienia, wska-

[23]) To podobieństwo uderzające zauważył już Z. Jachimecki, (l. c.), błędnie jednak interpretując ich stosunek do melodji „Dies est laetitiae".

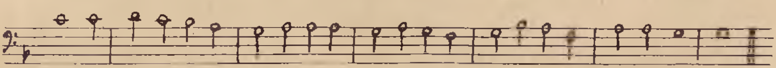
zać możemy jeszcze na szereg najważniejszych tylko wyjątków, które nie tylko potwierdzają to spostrzeżenie, ale nawet rozszerzają je, ponieważ udowadniają, że Szadek nie był obojętny także na wpływy pieśni świeckiej, i to zwłaszcza francuskiej chanson, z jej charakterystycznym rytmem pierwszego taktu. W „Domine Deus" (Gloria) zmienia Szadek rytm melodji kolędowej w następujący sposób (cytuję tenor II, jako głos najważniejszy):



Przyczyniają się też do uwydatnienia świeckiego charakteru melodyki głównie rytmiczne środki, jak często stosowane rytmy: semibrevis i 2 minimy — albo 2 minimy i semibrevis — albo (często) 4 minimy w jednym takcie — albo wreszcie kombinacje tych rytmów i zestawianie obok siebie (grupy rytmiczne), także z zastosowaniem rytmów punktowanych (w charakterystycznych miejscach). Niech za przykład posłuży z Credo takt 62-67:



Fraza ta pojawia się w mszy kilkakrotnie w skróceniu lub modyfikacji. Porównując ją z melodją kolędową łatwo dostrzegamy w niej warjację środkowej frazy. Inny przykład uzupełni nasze spostrzeżenie. Pochodzi on nie z altu (jak poprzedni), lecz z tenoru II (głosu głównego) w Credo, w takcie 37-42:



I ta również fraza pojawia się tu i owdzie, zawsze poddana dalszej warjacji.

Poznaliśmy ogólny charakter melodyki Szadka w jego mszy pastoralnej, nie zawierającej elementów chorałowych (podobnie jak msza „Pis ne me",) lecz pierwiastki pochodzące z melodji kolędowej. Frazy tej melodji, poddane warjacji i ornamentalnemu powiększeniu rozmiarów, osiągnęły pod wpływem pierwiastków świeckich, głównie pieśni (chanson), charakter niekościelny, jak zresztą wiele ówczesnych mszy francuskich i innych, opartych o francuską chanson lub włoski madrygał (Orlando di Lasso)! Jeśli jednak zważymy, iż mamy tu do czynienia z mszą na Boże Narodzenie, to najbardziej „świeckie" pomiędzy świętami kościelnemi, wówczas zapewne innemi oczami będziemy patrzeć na mszę Szadka, w porównaniu z temi mszami szkoły francuskiej i późno-niederlandzkiej, które na Boże Narodzenie bynajmniej przeznaczone nie były. (C. d. n.)

Wśród pism

Dokoła praktyki choralnej.

Jeżeli w ciągłej i uciążliwej walce o wzniesienie poziomu praktyki muzyczno-liturgicznej, staramy się przedewszystkiem o wyrobienie wzorowych chórów, któreby zdołały przyswoić sobie repertuar wartościowych kompozycji mszalnych i mniejszych utworów motetowych do użytku w czasie solennego nabożeństwa mszalnego, to nie możemy jednak i zapominać o tem, że ideał muzyczno-kościelny, do którego dążymy, stawia na pierwszym miejscu chorał gregorjański, jako najgłębszy muzyczny wyraz liturgji. Nie znaczy to, jakobyśmy mieli dążyć do wyłącznego panowania chorału w muzyce kościelnej, jak to w praktyce przeprowadzają klasztory Benedyktynów, lecz obowiązkiem naszym jest wykonywać chorałowo zmienne części mszy św. (w czasie mszy św. śpiewanej), aby przepisom liturgji stało się zadość, nie mówiąc już o artystycznej wartości tak w komplecie wykonanych śpiewów mszalnych. Zbyt często zauważa się jednak, że nawet dobre chóry kościelne ignorują chorał gregorjański, kierując się dziwnem względem niego uprzedzeniem. Nie da się zaprzeczyć, że między melodjami chorału a niejedną mszą istnieje wielka dysproporcja artystyczno-ideowa i że ewentualne powiązanie tych dwóch gatunków twórczości muzycznej brzmi nieraz aż nazbyt sztucznie. Można jednak dane różnice stylistyczne, zwłaszcza, jeżeli kompozycja mszalna jest dziełem prawdziwej sztuki, o tyle wyrównać, że przy mszy, napisanej w nowoczesnej dykcji muzycznej śpiewa się części chorałowe z odpowiedniem, nowocześniejszem towarzyszeniem organowem. Utarło się także mniemanie, jakoby towarzyszenie do chorału musiało być jak najprostsze, t. zn., że harmonizacja chorału wymaga używania akordów najprostszych, wolnych od znaków alteracyjnych. Jest to jednem z ważnych zagadnień praktyki liturgicznej i dlatego warto zaznajomić się z opinją, jaką w tej sprawie wypowiada znawca przedmiotu ks. dr. Hieronim Feicht, w artykule „Luźne zagadnienia z dziedziny praktyki choralnej“ zamieszczonym w nr. 2 „Pisma organistowskiego“. Cytujemy tu za autorem kilka, najważniejszych uwag:

„Chorał, będący dziełem kilku, ba, całego dziesiątka wieków i dziełem powstałem w najrozmaitszych miejscach różni się stylistycznie w swych częściach składowych do tego stopnia, iż zawiera w sobie śpiewy, nie posiadające żadnego związku z muzyką europejską, jak chorały nie przynależne do żadnej tonacji, poczem posiada chorały mieszczące się już wprawdzie w tonacjach kościelnych, z których to chorałów wieje jednak jeszcze duch wschodu, jak wreszcie posiada już chorał gregorjański śpiewy, w których ucho europejskie słyszy wyraźnie „przynależny do nich bas“ i kadencję muzyki opartej o tonację dur i moll.

Stosować do tak różnych stylów jedną regułę, (w harmonizowaniu) a czynią to najpoważniejsze podręczniki, znaczy zapomnieć o odrębnościach chociażby tylko tonalnych chorału.... A skądże ta pewność, iż narzucone dziś reguły posiadają trwałą wartość, że np. po pięćdziesięciu latach nie będą już należały do zabytków historycznych. Czy ograniczenie środków nie wiedzie to rychłego ich wyczerpania . . czyż szablon nie zaszkodzi raczej chorałowi, zamiast mu zapewnić żywotność?... Stwierdza także historja, że chorał da się pogodzić z niemal każdorazowym współczesnym stylem, chociaż w każdym z tych stylów obok wartościowych opracowań pojawiały się opracowania nieodpowiadające swemu celowi... Jest rzeczą jasną, iż w każdym stylu można stworzyć rzeczy artystyczne i dalekie od artyzmu, a więc wyraz „artyzm" nie przesądza użycia środków, że dopuszcza możność ograniczenia się lub nie ograniczania się w ich doborze; oczywiście zaś, w daleko trudniejszych warunkach znajduje się ten, kto ma dać rzecz artystycznie wartościową przy ograniczeniu się w doborze środków".

Autor w obszernych i przekonywujących swych wywodach wykazuje, że styl muzyki kościelnej nie musi bynajmniej być archaiczny, przeciwnie powinien posiadać całą skalę środków nowych, już zdobytych i uznanych i słusznie dalej konkluduje, że „nie widzi żadnych powodów, dla których jedynie opracowania chóralne miałyby być wyjęte z pod prawa rozwoju".

Sprawa akompanjamentu organowego do chorału gregorjańskiego jest wogóle rzeczą sporną. Uwagi ks. dr. Feichta zmierzają do tego, aby w towarzyszeniu uwzględniać przynajmniej naturę tonalną tych melodji chorałowych, co wyklucza przedewszystkiem jeden, „dyskretny" sposób harmonizowania a otwiera różne możliwości, nie na ostatku też metodom harmonizacji prawdziwie nowoczesnej. Atoli jak dawniej i dziś nie brakuje zwolenników czystego śpiewu gregorjańskiego bez wszelkiego towarzyszenia wielogłosowego. Najłatwiejszym ale i najsilniejszym atutem tych, którzy sprzeciwiają się towarzyszeniu był i jest oczywiście fakt, że chorał powstał w okresie monodji i obca mu jest wszelka wielogłosowość.

W sprawie tej zabrał ostatnio głos na łamach „Musica sacra" dr. K. G. Fellerer, przytaczając z ferworem prawdziwego polemisty cały arsenał argumentów p r z e c i w towarzyszeniu organowemu do chorału gregorjańskiego. Z powodzi znanych i uznanych już dowodów, przemawiających za śpiewem czystym chorału wynalazł autor i nowe, niewątpliwie interesujące, lecz właśnie jeszcze niepewne dla ogółu, choć jasne dla autora. Twierdzi mianowicie, że najmłodsza generacja muzyków kościelnych śpiewa chętnie chorał i to, jako czystą melodję bez towarzyszenia; odczuwa ona towarzyszenie jako niestylowe.

„Chorał nie potrzebuje towarzyszenia i nie znosi go wcale. Muzyka modernistyczna przypomniała nam znowu wartość czysto melodyjnej sztuki, jak i wykazała, że kadencja nie musi być koniecznie podstawą każdej muzyki, lecz że istnieją i inne muzyczne prawidła, nie oparte o pojęcie zasadniczo harmoniczne dur i moll. — Śpiewajmy w czasie uroczystej sumy wszystkie śpiewy liturgiczne z chorałem bez towarzyszenia, a ograniczmy grę organową do stylowych interlu-

djów, wtedy osiągniemy najidealniejsze połączenie liturgji ze śpiewem i nabożeństwo stanie się jednolitem dziełem sztuki (einheitliches Gesamtkunstwerk)".

Zanim praktyka rozstrzygnie, czy chorał wykonywać się ma bez lub z towarzyszeniem, wpierw jednak życzyćby trzeba, żeby ta praktyka, jakąkolwiek by była, stała się, zwłaszcza u nas, choć na tyle powszechną, żeby na jej temat wszyscy musieli się wypowiedzieć.

Kronika

Z WIELKIEGO TYGODNIA

Wielki Tydzień w Poznaniu przyniósł dwa koncerty oratoryjne obok bogatego programu muzyczno-liturgicznego w katedrze. Zgodnie z naszą zapowiedzią chór gimnazjum św. Marji Magdaleny wykonał pod batutą prof. Jana Rosenberga „Siedm słów Chrystusa" Dubois przy współudziale solistów pp. Gąsiorowskiej, Klichowskiego i Nowaka. Niewdzięczne zadanie zastąpienia orkiestry na organach podjął się z dobrym skutkiem p. Józef Pawlak, który nadto odegrał z maestrją J. S. Bacha „Fantazję i fugę" g-moll. Samo oratorjum nie kroczące po linji wysokiego natchnienia muzycznego ani religijnego, ale wokalnie wdzięcznie napisane zostało odśpiewane poprawnie. Koncert zaszczycił swą obecnością J. E. Ks. Kardynał Prymas dr. Hlond.

W Wielką Środę zespół Teatru Wielkiego pod dyrekcją p. Stermicza wykonał Verdi'ego „Requiem". Udział brali soliści pp. Marynowicz, dr. Roesslerówna, pp. Wiśniewski i Urbanowicz, chór Opery wzmocniony zespołem „Koła Polskiego" oraz orkiestra Teatru Wielkiego. Mimo niewątpliwie muzyczno-dramatycznego stylu, stylu prawdziwie verdiowskiego, dzieło to odznacza się nastrojem i duchem prawdziwie religijnym i pozbawione jest zupełnie efektów teatralnych. Wprawdzie dziwnem, jak na requiem, wydaje się nam nieraz, optymistyczny ton dzieła, lecz wynika on ze szczerowłoskiego światopoglądu autora, odnoszącego się do rzeczy boskich, zaziemskich z naiwnością wierzącego dziecka. Jest w tem jednak wyraz nietylko szczery, ale najzupełniej odpowiadający powadze treści tekstu. W fakturze tego „Requiem" Verdi pozostaje sobą, kładzie całą ekspresję w głos wokalny, a orkiestrze przeznacza rolę skromniejszą. Z wrażeniem szlachetnej inwencji Verdiego łączy się przy słuchaniu i tego dzieła podziw dla mistrzostwa jego techniki, opartej o wyborne znawstwo głosu ludzkiego. Przygotowanie sumienne utworu było widoczne, psuły jedynie wrażenie liche warunki akustyczne dla występów estradowych w Teatrze Wielkim, które niejedne szczegóły dynamiczne zupełnie zacierały.

Poznański chór katedralny pod dyrekcją ks. dr. Gieburowskiego, jak rok rocznie, przygotował imponujący program śpiewów liturgicznych, którego wykonanie stało na chlubnie znanym poziomie artystycznym. Z wielkiej ilości wykonanych utworów wymieniamy najciekawsze i najwartościowsze: W Niedzielę Palmową: „Missa brevis" Gabrielego, „Adoramus te Christe" Ruffa; — w Wielką Środę (na Ciemnej Jutrzni, „Benedictus" Falsobordone, „Christus factus est" Palestriny; — w Wielki Czwartek: „Kyrie i Gloria" ze mszy „in hon. St. Stephani Protom." Gollera, reszta, ze mszy „O quam gloriosum" Vittoria, „In nomine Jezu" (offertorjum) Handl'a, „Ave verum" Mozarta; — w Wielki Piątek: „Improperia" Vittoria, „Lamentacja III" (na Ciemnej jutrzni) Palestriny, „Christus factus est" Asoli, „Miserere" Lotti'ego; — na Rezurekcji: „Exultate Deo" Palestriny (przy grobie), „Regina coeli" Cal-

dary; — w I Święto Wielkanocne: „Ecce sacerdos magnus" Deigendescha, „Missa Papae Marcelli" Palestriny, — w II Święto Wielkanocne: „Missa in hon. St. Stephani Protomartyris" z tow. org. Gollera. Rozumie się samo przez się, że na każdem nabożeństwie chór odśpiewał wszystkie wymagane przepisami liturgicznemi części chorału gregorjańskiego.

W Wielkim Tygodniu odbyły się w Warszawie tradycyjne koncerty religijne, które jednak w tym roku o tyle zasługiwały na szczególną uwagę, że na programach nie figurowało już „nieśmiertelne" Stabat mater Rossiniego, lecz utwory inne, a mianowicie wyróżnił się koncert, dyrygowany przez Emila Coopera, na którym wykonano dzieła oratoryjne: „Siedm słów Chrystusa" Dubois na chór mieszany oraz „Jezusowe zwierciadło" Capleta, na chór żeński, głos solowy żeński i kwintet smyczkowy z harfą. Partje chórowe odśpiewały: chór „Harfa" oraz zespół uczenic prof. Zboińskiej-Ruszkowskiej, partje zaś solowe wykonali artyści pp.: Argasińska, Zboińska-Ruszkowska, Dobosz i Wiśniewski.

Wielki tydzień w Katedrze Wileńskiej. Program muzyczny Wielkiego tygodnia wykonał w Katedrze Wileńskiej chór męski pod dyrekcją p. prof. Władysława Kalinowskiego. W Niedzielę Palmową śpiewano: P. Griesbachera „Pueri hebreorum", ks. Gruberskiego „In monte oliveti", ks. Brazisa „Ingrediente" i Mszę Molitora. — Na Ciemnej jutrzni: responsorja Mitterera, „Benedictus" Griesbachera, „Christus factus est" i „Miserere" Witta. — W Wielki Piątek: „Turba" Etta, „Popule meus" Vittoria, „Vexilla Regis" i „Recessit pastor" ks. Surzyńskiego. — W czasie Rezurekcji: „Gloria tibi Trinitas" (harmon. W. Kalinowskiego), „Cum Rex gloriae" ks. Brazisa, Jutrznię Furmanika, „Tantum ergo" Witta. — W I Święto Wielkiejnocy chór wykonał Filkego G-dur mszę. (P. B.).

Wiadomości bieżące

POLSKA

W połowie kwietnia obradowała w Poznaniu komisja muzyków kościelnych, ustalająca tekst muzyczny pieśni kościelnych, zebranych w nowym śpiewniku pod naczelną redakcją ks. dr. Gieburowskiego. Śpiewnik ten ma obowiązywać w wszystkich diecezjach polskich. Redakcja tekstu muzycznego jest dlatego utrudniona, ponieważ odchylenia melodyj kościelnych w różnych częściach kraju są dosyć znaczne. W pracach redakcyjnych brali obecnie udział prócz ks. dr. Gieburowskiego, (który zebrał cały materjał), prof. Nowowiejski, ks. dyr. Wiśniewski (Pelplin), prof. Flasza (Kraków), ks. prob. Faustman, ks. Chlondowski (Warszawa) i prof. Hoppe (Katowice), dokładne zaś informacje przesłał prof. Rutkowski z Warszawy. Po ukończeniu tych prac śpiewnik oddany zostanie do aprobaty Episkopatu, z którego ramienia czuwa nad śpiewnikiem ks. biskup Nowowiejski. Ustaleniem tekstu literackiego zajmowała się osobna komisja, która redakcję już ukończyła. Można się spodziewać, że nowy wszechpolski śpiewnik kościelny ukaże się jeszcze w roku bieżącym.

Monumenta musices medii aevi in Polonia. (Pomniki muzyczne wieków średnich w Polsce). Instytut muzykologiczny Uniwersytetu Lwowskiego przystąpił do pracy nad wydaniem I tomu powyższego wydawnictwa pod kierunkiem prof. dra Adolfa Chybińskiego. Do komitetu redakcyjnego należą: X. Dr. Hieronim Feicht (Fryburg), Dr. Marja Szczepańska (st. asyst. Instytutu) i Dr. Bronisława Wójcikówna (Lwów). Wydawnictwo obliczone jest na kilka tomów, które obejmą wszystkie zabytki muzyki wielogłosowej, znajdujące się w polskich rę-

kopisach do końca XV wieku oraz polskie hymny, pieśni, prozy, sekwencje i inne zabytki jednogłosowej muzyki. Tom I, zawierający kilkadziesiąt utworów wielogłosowych (w opracowaniu Dra Marji Szczepańskiej), ukaże się jeszcze w bieżącym roku. Zawierać będzie zarówno świeckie, jak i kościelne utwory. Publikacja ta posiadać będzie wyłącznie naukowy charakter.

Koncert religijny w Ostrowie. Chór kościelny pod wezw. św. Cecylji urządził w dniu 1 kwietnia koncert religijny w kościele parafjalnym w Ostrowie, ze współudziałem sił solowych i orkiestry 60 p. p. Wykonano szereg utworów przed i w czasie mszy św. (spodziewamy się, że w czasie cichej mszy św. (przyp. red.). Program obejmował, prócz przemówienia ks. dziekana Rolewskiego, wykonanie następujących utworów: ks. Gruberskiego „Cantantibus organis" (chór, orkiestra i organy), A. Minchejmera „Bądź nam miłościw" (chór, solo tenor i orkiestra), B. Dembinskiego „Eja mater" fragment z oratorjum „Stabat mater" (chór, orkiestra i organy). Z tegoż oratorjum odśpiewano następnie dwa jeszcze fragmenty: duet (sopran i bas) „Fac me vere" z tow. organów oraz „Canzonne sacra" (sopran solo) z tow. organów. Dalszy program obejmował: Moniuszki „Ecce lignum crucis" motet na chór, baryton solo, orkiestrę i organy, „Offertorjum" Minchejmera, duet na dwa soprany, chór żeński i orkiestrę, „Te Deum" Witta na chór, orkiestrę i organy, wreszcie dwa utwory: „Modlitwę sieroty" Dembińskiego i „Ave Maria" Żukowskiego w opracowaniu dyrygenta chóru p. T. K. Bartkowiaka. Ofiary, zebrane w czasie koncertu przeznaczono na odnowienie organów.

AUSTRJA

W pierwszej połowie lipca br. (od 3—17-go) odbędą się w Wiedniu wielkie uroczystości muzyczne w związku ze setną rocznicą śmierci Schuberta, w czasie których wykonane zostanie również szereg utworów kościelnych. Koncerty religijne odbywać się będą w katedrze św. Szczepana, w kaplicy zamkowej (Burgkapelle) i w kościele św. Piotra. Program przewiduje między innemi: wykonanie Beethovena „Missa solemnis", Schuberta „Missa in G-dur", Mozarta „Missa in C-moll".

FRANCJA

W Strassburgu wykonano w katedrze oratorjum p. t. „Dziewico, miasto twoje chroń" kompozycji kanonika ks. Ksawerego Mathiasa. Całe oratorjum stanowi jakby jeden wielki duet dwóch potężnych chórów z towarzyszeniem orkiestry i raz jeden tylko użyty jest solowo głos ludzki. Styl dzieła ma być wzorowany na technice J. S. Bacha.

NIEMCY

W Mannheim wykonał chór Singakademie w liczbie 600 osób z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej i z udziałem solistów dwa utwory religijne współczesnego francuskiego kompozytora Łucjana Haudeberta, mianowicie: „Le Sacrifice d' Abraham" (ofiara Abrahama) i „Dieu vainqueur" (Bóg zwycięsca).

Kurth Thomas, młody lipski kompozytor, przedstawiciel najwięcej modernistycznego kierunku w muzyce liturgicznej, który swojem op. 1 mszą na 8 głosów a cappella zyskał ogromny rozgłos skomponował szereg nowych utworów, mianowicie pasję św. Marka i psalm 137 „Super flumina Babylonis". Dwa te utwory zostały ostatnio wykonane przez berliński chór katedralny oraz przez monachijski „Madrigalchor".

W czasie ingresu nowego biskupa ks. dr. Buchbergera do katedry w Ratysbonie wykonał tamtejszy chór katedralny szereg utworów, zwłaszcza klasycznej polifonji. Odśpiewano między innemi: Palestriny mszę 6-cio głosową „Assumpta est Maria", Orlanda motet „Jubilate Deo" (na Offertorium), dalej motety Palestriny „Bonum est confiteri": Orlanda „Tui sunt coeli".

WŁOCHY

W Rzymie obchodzono w kwietniu uroczyście 900 rocznicę przybycia do Rzymu genjalnego wynalazcy naszego systemu nutowego, benedyktyna Guidona z Arezzo (995—1050). Naukowe badania ustaliły mniejwięcej, że Guido w r. 1028 przybył do Rzymu, gdzie papieżowi Janowi XIX przedstawił swój system notacji muzycznej, polegającej na zdefiniowaniu dokładnem wysokości dźwiękowej neum przez umieszczenie ich na czterech linjach, oznaczających pewną wysokość tonów. Doniosły ten wynalazek, natychmiast zaprowadzony z woli papieża w szkołach śpiewu kościelnego miał oczywiście ogromne znaczenie dla jego rozwoju. Uroczystości jubileuszowe w Rzymie objęły szereg produkcji muzycznych i wykładów historycznych, a rozpoczęły się mszą pontyfikalną w kościele Santa Maria Sopra Minerva, w czasie której chór pod batutą prał. Casimiri'ego wykonał Palestriny „Missa Papae Marcelli". Punktem kulminacyjnym uroczystości była msza pontyfikalna w bazylice św. Piotra, celebrowana przez Ojca św.

Dział Związku Chórów Kościelnych

Komunikaty Zarządu

Zarząd Związku Chórów Kościelnych przystąpił w tych dniach do wstępnych przygotowań wielkiego uroczystego zjazdu jubileuszowego, który z okazji 25-lecia ogłoszenia „Motu proprio" Piusa X odbędzie się w Poznaniu w listopadzie b. r. Zjazd potrwa 3 dni, a rozpocznie się w dzień św. Cecylji (22 listopada). Program obejmie uroczyste nabożeństwa i prelekcje wybitnych muzyków kościelnych. Przy okazji zjazdu odbędzie się też walne zebranie Związku Chórów Kościelnych. Uwiadomiając naszych członków już teraz o organizującym się zjeździe, wyrażamy nadzieję, że w pracach tych poprą nas według najlepszych sił. Zarząd Główny w zakresie, jaki będzie wskazany, czyni starania, ażeby zjazd, który ma ściągnąć muzyków kościelnych z całej Polski wypadł tak, jak tego wymaga powaga uroczystości. O postępie prac organizacyjnych informować odtąd będziemy szczegółowo.

Zwracamy uwagę, że wiele jeszcze chórów zalega ze składką i abonentem za rok 1927.

KRONIKA CHÓRÓW KOŚCIELNYCH

Tow. Śpiewu Kościelnego „Moniuszko" w Piaskach odbyło w dniu 6. II. br. doroczne walne zebranie. Ze sprawozdania zarządu wynika, że zebrań odbyło się dwa, za to lekcje odbywały się 4 razy tygodniowo, t. j. 2 razy w tygodniu chór żeński i 2 razy chór męski; frekwencja na lekcjach wynosiła 80 procent. Członków czynnych liczy chór 20, wspierających 4. Dochody Tow. wyniosły 623,69 zł, rozchód 595,30 zł, pozostaje w kasie i przechodzi na rok b. 28,39 zł. W skład nowego Zarządu weszli pp. J. Wieczorkiewicz (prezes), p. Szafrańska (sekretarka), A. Wieczorkiewicz (skarbnik), W. Górny i I. Kemnitzówna (rewizorzy kasy); ks. prob. Domagała (patron); J. Przybyliński (organista i dyrygent). Tow. podziękowało p. Różyckiemu, gościnnemu w Bachorcach, za bezpłatne dostarczanie światła i ubikacji do odbywania lekcji i zebrań.

Szafrańska (sekr.).

Pokwitowanie składek

Od dnia 11. 3. do 15. 4. 1928 r. wpłynęły składki od następujących chórów: Mieszków 14,— zł; Śnieciska 9,50 zł; Środa 22,50 zł; Kicin-Wierzynica 17,— zł; Bojanowo 13,50 zł; Piaski 12,— zł.

Dział Organizacyjno-Zawodowy

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI GNIEŹNIEŃSKO-POZNAŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

Konstatujemy z zadowoleniem, że w ostatnim czasie Związek nasz zdobywa coraz szersze zaufanie u Wiel. Duchowieństwa, co się między innemi wyraża i w tem, że coraz częściej otrzymuje od zainteresowanych polecenie wskazania kandydata na wakującą posadę organistowską. Natomiast koledzy nie zawsze niestety poczuwają się do obowiązku zawiadomiania Związku o każdej zmianie w posadzie, aby przez to zaoszczędzić koszta mylnego wysyłania pisma oraz korespondencji. Zwracamy też uwagę na to, że koledzy, poszukujący posady winni ogłoszenia umieszczać w własnym piśmie, w „Muzyce Kościelnej“, a nie w pismach, nic nie mających wspólnego z muzyką kościelną. Reklamowanie się często zawodem pobocznym, też nie przyczynia się do wzmocnienia powagi stanu organistowskiego.

Do kolegów delegatów kół dekanalnych zwracamy się z przypomnieniem, że walne zebrania dekanalne winne się odbywać w ciągu pierwszego kwartału roku, w naszej zaś diecezji panuje cisza, że zdawaćby się mogło, że stan organistowski jest już u celu swych dążeń i życzeń. Spodziewamy się, że pp. delegaci spełnią wkrótce swój obowiązek i zawiadomią nas o tem niezwłocznie.

Pokwitowanie składek

Od dnia 11. 3. do 15. 4. 1928 r. wpłynęły następujące składki: Przybylski - Szamotuły 12,— zł; Brosch - Kicin 6,— zł; Osmański - Kamionka 5,— zł; Bąk - Krotkowo 24,— zł; Nowak - Książ 6 — zł; Grondkowski - Miasteczko 6,— zł; Filipowski - Poznań 5,— zł; Kamiński - Gniezno 6,— zł.

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI CHEŁMIŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

WALNE ZEBRANIE ZWIĄZKU ORGANISTÓW DIECEZJI CHEŁMIŃSKIEJ odbędzie się we wtorek 8 maja b. r. o godz. 11 przed poł. w lokalu p. Pruszaka w Pelplinie. Zebranie poprzedzi nabożeństwo o godz. 9 rano w katedrze.

Porządek obrad: 1) Zagajenie; 2) wybór prezydjum zebrania; 3) odczytanie protokułu z ostatniego walnego zebrania; 4) referat ks. dyr. Wiśniewskiego na temat „Motu proprio“; 5) zmiana ustawy związkowej; 6) sprawozdania delegatów dekanalnych; 7) sprawozdanie Zarządu udzielenie absolutorjum; 8) wybór nowego zarządu, wydziału Kasy pogrzebowej rewizorów ksiąg; 9) uchwalenie składki; 10) wolne głosy; 11) zakończenie.

Zarząd przygotował starannie tegoroczne zebranie, którego obrady będą niewątpliwie nader pożyteczne dla naszych członków, prosi też usilnie, aby wszyscy koledzy na zebranie się stawili i solidarnie, jak rokrocznie, zamanifestowali, że pragną pracować dla dobra muzyki kościelnej i swego stanu. Do Przew. Księży Proboszczów serdecznie apelujemy, by organistom swym zechcieli ułatwić przyjazd na Walne Zebranie do Pelplina.

Z życia kół dekanalnych

N a k ł o. Zebranie dekanalne organistów odbyło się dnia 19 marca b. r. Z dwunastu miejscowości przybyło zaledwie 3 kolegów i tylko 3 się uniewinniło. Przybyło natomiast 3 kolegów z sąsiednich de-

kanatów z Łobżenicy, Wąwelna i Slesina. Dyskutowano nad regulaminem służbowym. Kol. Bąka z Krostkowa wybrano delegatem na rok bieżący. (Przyp. redakcji). Zapytania w kwestjach, związanych z regulaminem służbowym prosimy skierować do sekretarjatu Związku.

Kartuzy. Zebranie Organistów dekanatu kartuskiego i żukowskiego odbyło się w Kartuzach dnia 14 marca b. r. Po przeczytaniu protokółu z ostatniego zebrania omawiano szczegółowo statut kasy pogrzebowej, na który się wszyscy zgodzili z oświadczeniem przystąpienia do wspomnianej kasy. Następnie zdał prezes w streszczeniu sprawozdanie ze zebrania Zarządu Związku Org. z 15 lutego w Pelplinie. Składki dekanalne uchwalono w wysokości 50 gr. miesięcznie. Skarbnikiem wybrano kol. Stolca z Kiełpina. Na zebranie przybył też kol. Freza z Grabowa, prezes dekanalny z dekanatu kościerskiego, który zebranym oświadczył, że na zebraniu org. w Kościerzynie uchwalono — ponieważ odnośny dekanat jest mały — przyłączyć się do dekanatu kartuskiego i zebrania odbywać kolejno raz w Kartuzach, raz w Kościerzynie. Zebrani tej propozycji nie uwzględnili, nie widząc w tem żadnej korzyści, gdyż z dekanatu kościerskiego do Kartuz również trudno przyjechać z powodu znacznych odległości, jak z kartuskiego i żukowskiego do Kościerzyny.

Po wyczerpaniu porządku, zebranie zamknięto. Kolegów na zebranie stawiło się 6, jeden tylko się uniewinnił, zaś reszta ignoruje sprawy związkowe. Fr. Mówiński, delegat.

Pokwitowanie składek

Klinkosz - Gowidlino 10,— zł; Mówiński - Kartuzy 6,— zł; Mikołajski - Tczew 4,— zł; Piątkowski - Pluskowęsy 12,— zł; Stopa - Skarszewy 6,— zł; Mazur - Klonówka 5 zł; Michalski - Brodnica 6,— zł; Smoczyński - Grudziądz 4,50 zł; Kropidłowski - Rogoźno 10,— zł; Wiczarski - Szynych 6,— zł; Ejankowski - Sarnowo 6,— zł; Bloch - Grudziądz 3,— zł; Poklękowski - Koronowo 5,— zł; Szulc - Wudzyn 7,— zł; Borkowski - Jabłonowo 6,— zł; Jabłoński - Godziszewo 5,— zł; Kaac - Sypniewo 5,— zł; Kąkol - Lniano 8,50 zł.

Nuty

Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej: Stanisław Sylwester Szarzyński: „Sonata na 2 skrzypiec i organy". Z kurzu klasztornych i magnackich bibliotek powstają do nowego życia zabytki dawnej muzyki polskiej, by świadczyć chlubnie o ruchu muzycznym Polski przedrozbiorowej i kłam zadać niecnemu twierdzeniu wrogów o braku polskiej kultury muzycznej w dawnych wiekach. Mamy przed sobą sonatę Szarzyńskiego, zeszyt I Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej. Kierownikiem wydawnictwa jest niestrudzony badacz wśród naszej przeszłości muzycznej, Dr. Adolf Chybiński, któremu mamy do zawdzięczenia uratowanie przed zapomnieniem cennych zabytków dawnej muzyki rodzimej. Jest to czyn wielki, zasługujący nie tylko na uznanie, lecz i wdzięczność sfer, interesujących się ruchem muzycznym, a niewątpliwie zagwarantuje on nam i wśród obcych należny szacunek i rozwieje fałszywe mniemanie o naszej rzekomej nieproduktywności muzycznej w minionych wiekach. Z radością przeto należy powitać ukazanie się na pułkach księgarskich sonaty Szarzyńskiego, jako pierwszego zeszytu młodego wydawnictwa. Sonata Szarzyńskiego, powstała w roku 1706, jest utworem bardzo ciekawym w tematyce i formie. Bas sonaty, której tytuł brzmi: „Sonata a due violini e basso pro organo", został opracowany przez Adolfa Chybińskiego i

Kazimierza Sikorskiego. Realizacja basu zasługuje na najwyższe pochwały, jest bowiem stylowa, doskonale ujęta, piękna w linji melodyjnej i brzmi znakomicie, podkreślając przytem wydatnie wartości istotne kompozycji. Z podziwu godnym artyzmem wżyli się wydawcy muzyczni w dzieło Szarzyńskiego, a posługując się (zwłaszcza w Allegro 12/8) pracą motywiczną stworzyli rzecz doskonałą. Słuchając uważnie i czytając krytycznie sonatę Szarzyńskiego odnosi się wrażenie, że właśnie tylko taka realizacja basu przyświecała koncepcji twórczej autora sonaty. Sumienna praca wydawców zaszczyt przynosi polskiej wiedzy muzycznej. Na uznanie zasługuje również staranne oznaczenie głosów skrzypcowych przez p. Tadeusza Ochlewskiego, jak niemniej gustowna szata graficzna wydawnictwa. Byłoby rzeczą bardzo pożądaną, by sfery interesujące się sztuką muzyczną wydatnie poparły dążenia Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki Polskiej przez nabywanie i rozpowszechnianie wydawnictw dawnej muzyki polskiej, czem umożliwiłyby zrealizowanie szeroko zakreślonych zamierzeń wydawnictwa. — I. zeszyt wydawnictwa: Sonata Szarzyńskiego, jest do nabycia w wszystkich księgarniach oraz w składzie głównym firmy Gebethner i Wolff. Dalszych zeszytów, zapowiedzianych już w tomie pierwszym oczekujemy z niecierpliwością, tem więcej, że nie zbraknie w nich dawnej polskiej muzyki religijnej. Z. J.

Ks. Antoni Chlondowski: „Salvam Fac Rempublicam". — Jest to modlitwa oficjalna za ojczyznę, którą się śpiewa po każdorazowej sumie niedzielnej. Autor ułożył ją na chór mieszany a cappella, względnie na 2 głosy z organami i na chór męski a cappella. Z okazji większych uroczystości kościelnych lub święta narodowego można modlitwę tę wykonać wedle układu ks. Chlondowskiego, tak jak można ją równie dobrze zaśpiewać przy odpowiednich obchodach świeckich. Faktura muzyczna jest zgrabna, brzmi dobrze i efektownie, nie przekracza zaś średniego stopnia trudności. Wszystkim chórom kościelnym i świeckim nowy utwór ks. Chlondowskiego polecamy. Ks. W. G.

Feliks Nowowiejski: „Króluj nam Christe" na chór mieszany z towarzyszeniem organów, lub a cappella.
— „Hymn Katolicki", na chór miesz. a cappella lub z tow. organów.
— „Przeczysta Panno", pieśń na trzy głosy z tow. organów.
— „Na święty bój", pieśń misyjna na jeden lub dwa głosy z towarzyszeniem organów lub fortepjanu.
— „Pod sztandarem Matki Boskiej" pieśń na dwa głosy z towarzyszeniem organów lub fortepjanu.

Nakładem Zjednoczenia Młodzieży Polskiej; druk: Sp. Akc. „Ostoja".

Ks. Franciszek Walczyński: „Kochajmy Pana" sześć pieśni do Najśw. Serca Jezusowego na 3 równe głosy.
— „Uwielbiajmy, wysławiajmy" sześć pieśni eucharystycznych na 3 równe głosy.

Nakładem Zjednoczenia Młodzieży Polskiej; druk: Sp. Akc. „Ostoja".

Pieśni Nowowiejskiego, niejednokrotnie efektownem ozdobione towarzyszeniem, jak i proste, a dobrze brzmiące pieśni ks. Walczyńskiego zaradzą niewątpliwie potrzebie tak popularnej literatury dla naszych chórów parafjalnych, chętnie pielęgnujących polską pieśń kościelną.

T. O. Mański: „Zbiór melodyj ludowych do Litanji Loretańskiej" część I. Nakładca T. S. Ogierman, Bielszowice G./Śl. 1928.

T. O. Mański: III. Litanje Loretańskie i „Memorare" w łatwym układzie 4 głosowym na chór mieszany i organy; nakładca T. S. Ogierman, Bielszowice G./Śl. 1928.

ZA DZIAŁ ORGANIZACYJNO-ZAWODOWY I OGŁOSZENIA ODPOW. T. SIEDLEWSKI
ODBITO W DRUKARNI WYDAWNICZEJ FR. KRAJNY — W POZNANIU, STRZAŁOWA 2a

MUZYKA KOŚCIELNA

Miesięcznik Poświęcony Muzyce Kościelnej i Liturgji

Rok III | Poznań, maj 1928 | Nr. 5

Ks. Dr. Hieronim Feicht (Fryburg)

UWAGI O STANIE MUZYKI LITURGICZNEJ WE WŁOSZECH

Śpiew liturgiczny w Rzymie przedstawia się obecnie najokazalej nietyle w Bazylice św. Piotra, ile w archibazylice św. Jana Chrzciciela na Lateranie, uważanej zresztą stale za „pramacierz kościołów", a której proboszczem jest Ojciec św. mimo iż od czasów zaboru państwa kościelnego nigdy się w niej nie zjawia. Śpiew liturgiczny spoczywa tu w rękach chóru, którym od r. 1911 kieruje Mgr. Raffaele Casimiro Casimiri (ur. 1880).

W czasie wielkotygodniowych produkcyj tego chóru powtarza się od kilku lat ten sam niemal program, składający się zarówno z dzieł staroklasycznych, jak nowszych i oczywiście chorału. Z pośród dawnych twórców uwzględnia się na pierwszym planie T. L. de Victorię († 1611, msza IV tonu i responsorja), Ingegneriego († 1590, aż 12 responsorjów), poczem Crocego († 1609, msza VI tonu i dwa responsorja), wreszcie Viadanę († 1646) i Palestrinę († 1594), obok epizodycznie pojawiającego się Suriana, G. Fr. Aneria i Rosseliego. Z nowszych kompozycyj śpiewa się mszę L. Perosiego i cały szereg dzieł obecnego dyrygenta Casimiriego.

Chór lateraneński, posiadający dziś znaczny rozgłos w Europie i Ameryce cieszy się zasłużoną sławą. W interpretację dzieł staroklasycznych wkłada Casimiri może zbyt wiele subjektywizmu, zbyt silnie podkreśla różnice dynamiczne i zmienia tempo, gdzie na to dozwala treść tekstu; możnaby więc sprzeczać się o szczegóły, gdyby szło o koncert historyczny, mający przedstawić możliwie wiernie (o ile cośkolwiek o tem wiemy) twórczość staroklasyczną nie mam jednak zastrzeżeń przeciw tej czy innej przemyślanej lub przynajmniej usprawiedliwionej interpretacji, jeśli chodzi, jak w tym wypadku o żywą liturgję, którą ma odczuć dzisiejszy wierny, a której mają służyć dotąd jeszcze żywotne, a w wielu wypadkach stanowiące wzory twórczości kościelnej, kompozycje dawnych mistrzów. Nie trzeba przytem zapominać, że w tym wypadku (t. j. w liturgji współczesnej) wchodzą do pewnego stopnia w grę różnice temperamentu poszczególnych narodowości, czy zaś, że jak nigdy nie było prawdopodobnie jedno-

litej, powszechnej tradycji co do interpretacji chorału (z innych zresztą względów, niż przy polifonji) i jak jej dziś również niema, tak i przy interpretacji dawnej polifonji odbijają dziś różnice dzięki przerwaniu tradycji przez wiek 17 i 18. Jeżeli dziś francuska akcentuacja łaciny w chorale razi Niemców — nie razi ona jednak zupełnie Francuzów; jeżeli znowu niemiecka wymowa łaciny razi Polaków — nie razi ona zupełnie Niemców, zdziwionych właśnie wymową słowiańską. Podobnie ma się rzecz w sprawach interpretacji polifonji staroklasycznej, którą w Niemczech wykonuje się ciężej, więcej umiarkowanie, czy statecznie, podczas gdy w Italji śpiewa się ją lżej i żywiej.

Z pośród szeregu cennych kompozycyj Ingegneriego i Victorii, które tam miałem okazję wysłuchać, wybijała się jednak na pierwsze miejsce Palestriny sześciogłosowa „Oratio Ieremiae prophetae", z ośmiogłosowym epizodem „Ierusalem". Fascynujące wrażenie sprawia to miejsce, kiedy po dość długiej kompozycji urozmaiconej zresztą zmianą ilości głosów, dołączają się pod koniec soprany i cały ośmiogłosowy zespół nawołuje teraz potężnie Jerozolimę, by się nawróciła do Pana Boga swego. Oratio ta wywarła w interpretacji chóru lateraneńskiego silne wrażenie na słuchaczach (mimo, iż chór był już dobrze zmęczony, no i jeden tenor załamał się na chwilę, czego zresztą ogół nie zauważył). Czuło się, że... burza oklasków wisi w powietrzu że gdyby to nie był kościół nagrodzonoby głośno śpiewaków za ich czyn artystyczny. Czyż jednak tego rodzaju skutek, nie zamierzony prawdopodobnie ani przez wykonawców ani przez kompozytora, może być wynikiem prawdziwej, artystycznej kompozycji kościelnej? Według postulatów teorji prawdziwej muzyki kościelnej, nie powinna ta muzyka wywoływać tego rodzaju skutków. A jednak? To też w tej chwili, gdym obserwował rzesze słuchaczy, nasunęło mi się znowu zagadnienie (którem się już od dawna zajmuję), jak to mianowicie trudno znaleźć jakąś zasadniczą różnicę, tkwiącą w samej istocie muzyki, między muzyką kościelną a niekościelną. Chociaż względnie łatwo i nawet dokładnie umiemy rozpoznać takie kompozycje, które napisano wyłącznie dla osiągnięcia czysto zewnętrznych efektów, mimo to nie możemy zaprzeczyć, że każde prawdziwie wartościowe dzieło, zarówno kościelne jak pozakościelne, zwłaszcza gdy jeszcze poważna treść literacka, (w pierwszem modlitwa, w drugiem treść etyczna) zbliży oba do siebie, — oddziała na słuchaczy w jednakowy sposób, przyczem przynależność do stylu dawnego czy nowego w niczem działania tego nie zmieni. Przecież wspomniana kompozycja należy do wzorów muzyki kościelnej, a twórca jej zasłużył na zaszczytne wyszczególnienie w papieskiem Motu proprio, a mimo to najwięcej skupiony, pogrążony w modlitwie słuchacz nie może wobec tego dzieła pozostać obojętnym, nie może nie oderwać się na chwilę od modlitwy, by się nie zatopić w tej muzyce, która nim wstrząśnie do głębi. Czyż jednak podobnie nie podziała na

słuchaczy np. ostatnia część dziewiątej symfonji Beethovena zwłaszcza to miejsce w którem zachodzi zwrot do Boga? W czemże więc tkwi co do wyrazu różnica między pierwszem a drugiem dziełem? Możnaby może działanie kompozycji Palestriny osłabić przez jakąś interpretację obojętną, czyli przemocą zgasić w niej to, co z niej żywo bije, ale czy na to zdobędzie się którykolwiek prawdziwy artysta, czy zresztą to ma należeć do istoty muzyki kościelnej, by nie naruszała religijnego spokoju snobom? Pogląd taki może chyba jedynie odpowiadać licznym pseudokompozytorom takich „obojętnych“ pseudokompozycyj, które nie zawierając w sobie nic, nie są też zdolne do poruszenia słuchaczy przebrzmiewają obojętnie ponad głowami modlących się; śmiem jednak wątpić, czy czemkolwiek przyczyniają się do podniesienia i uwydatnienia głębi liturgji katolickiej.

Lwią część programu wielkiego tygodnia bo około czterdziestu dłuższych czy krótszych utworów zajęły kompozycję Casimiriego, a wśród nich takie, jak: Miserere, Popule meus, Pasje i Te Deum. Większość ich nie jest jeszcze wydana, stąd trudno się niemi zająć szczegółowiej. Sądząc z jednorazowego wysłuchania kilkunastu utworów (w tem Miserere i część Pasji z palmowej niedzieli) są to dzieła szlachetne, choć zarazem praktyczne t. z. liczące się z koniecznością nieprzemęczania chóru i z daną sytuacją jego w liturgji (śpiewy na procesję w niedzielę palmową, wykonywane w pochodzie, stąd więcej homofoniczne). Dobre i pełne ich brzmienie zdradza rękę długoletniego praktyka; istotnie już przed obecną posadą zajmował Casimiri kolejno stanowiska kapelmistrza kościelnego: w Calvi-Teano, Capui, Peruggii i Vercelli. Cech najnowszych kierunków w muzyce kościelnej nie zawierają jednak w sobie dzieła Casimiriego, przynajmniej te, które udało mi się usłyszeć.

Cały więc repertuar chóru lateraneńskiego, składający się z dzieł starszych i nowszych pozostawia na słuchaczach bardzo dodatnie wrażenie. Może ci, którzy raz na kilka czy kilkanaście nawet lat spędzają wielki tydzień w Rzymie, pragnęliby przy tej sposobności usłyszeć jeszcze tych kilka kompozycyj, które w swoim czasie były w szczególniejszy sposób związane z tym czy owym kościołem i około których potworzyły się legendy (mniejsza o to, iż z biegiem czasu rozwiane przez badawczą pracę historyków), jak „Miserere“ Allegriego „Popule meus“ Palestriny itp. Bezpodstawnie byłoby jednak występować z tego rodzaju postulatami czy pretensjami wobec tego co daje dzielny chór lateraneński.

Czy chór Casimiriego jest czemś wyjątkowem? Wcale nie. Nie znam chóru X. Van Nuffela, dyrektora szkoły muzycznej międzydyecezjalnej w Malines (Belgja) i pewnie nieprędko uda mi się go usłyszeć, bo takie „wyprawy na poznawanie chórów“ są niestety zbyt kosztowne. Niektórzy utrzymują iż X. Nuffel osięgnął jeszcze wyższy poziom niż ten, na którym zdołał stanąć

chór lateraneński. Nawiązując więc jedynie do znanych, naszych stosunków, można śmiało stwierdzić, że katedralny chór poznański X. dra Gieburowskiego może zupełnie spokojnie rywalizować z chórem lateraneńskim w chwilach, gdy występuje w pełnym swym składzie i z repertuarem na który nakłada szczególny nacisk, jak to np. było przed rokiem w czasie wykonania mszy Papae Marcelli. Czemuż więc nikt u nas nie pomyśli o tem, by ułatwić temu chórowi zapoznanie szeregu miast polskich z staroklasyczną literaturą kościelną europejską i polską? Czyżby u nas moc obowiązującą miało zawsze owo słynne „cudze chwalicie, swego nie znacie, sami nie wiecie, co posiadacie"? Jak długo więc będzie trwała u nas obojętność agencyj koncertowych wobec wysoko wartościowych zespołów i dzieł jakie sami posiadamy, tak długo można zalecać wszystkim, którzy pragną poznać prawdziwy chór kościelny i repertuar staroklasyczny, przejażdżkę do Poznania czy to w czasie wielkiego tygodnia, czy też w czasie, gdy ten chór ogłasza nowy, starannie przygotowany program, który wykonuje w sali koncertowej. Wysłuchanie zaś tego chóru powinien sobie poczytywać za obowiązek każdy organista i kierownik muzyki kościelnej, mieszkający w bliższych okolicach Poznania.

W bazylice św. Piotra przy Watykanie śpiewa chór liturgiczny pod kierunkiem Boezziego. Produkcje jego zasługują również na baczną uwagę, mimo, iż program jego składa się (zdaje się) wyłącznie z dzieł nowszych. Z tego co słyszałem (ciemna jutrznia w W. Czwartek, Miserere w W. Piątek, nabożeństwo poranne w W. Sobotę i suma wielkanocna) mogę stwierdzić, iż chór wywiązał się ze swego zadania wzorowo. Oba chóry wykonują również wszystkie trudniejsze śpiewy choralne, a jedynie psalmodja spoczywa w rękach kanoników i duchowieństwa zgromadzonego w prezbiterjum. Tu przechodzimy do słabej strony śpiewów liturgicznych w Rzymie.

Czy słyszał ksiądz również kanoników rzymskich? Z tem pytaniem spotkałem się w pewnych muzykalnych sferach szwajcarskich po powrocie z Italji. Jakto, odrzekłem, więc śpiew ich, który słyszałem, nie był przypadkowo w tym roku mniej udatny, lecz stan tegoroczny jest stanem normalnym? A, skoro tak się rzeczy mają, to niema powodu zamilczać tej ujemnej strony śpiewów rzymskich. Istotnie, jedynie to co pozostaje w rękach chórów, jest wykonywane w obu bazylikach mniej lub więcej poprawnie, ale recytacja psalmodji pozostawia wiele, czasem nawet bardzo wiele do życzenia, a już pierwszy lepszy utwór więcej melodyjny, jak np. hymn „Te lucis ante terminum" (completa w W. Środę u św. Jana lateraneńskiego) wywołuje mało budujące wykolejenie. Obie bazyliki nie różnią się zresztą między sobą pod tym względem, a nie dba się również widocznie o to by do asysty celebransa dobierać muzykalnych i obdarzonych jakim takim głosem lewitów, bo np. przepiękne „Exultet", dla którego w Pol-

sce szuka się zwykle diakona wyposażonego lepszym głosem, odśpiewał w bazylice św. Piotra duchowny, może bardzo zasłużony zresztą i odznaczony godnościami, lecz głosem nie różniącym się od skrzypiących drzwi. Zdaje się, że poza wyjątkami o których niżej wspomnę, wiele trzeba będzie jeszcze pracować w Italji nad chorałem (nie czytałem dotąd sprawozdania z kongresu cecyljańskiego, który się odbył w Rzymie), a następujący obrazek można tam spotkać jeszcze nierzadko.

Było to w środę po Wielkiejnocy w katedrze św. Januarego w Neapolu. Rozpoczynała się właśnie uroczysta msza św., a pierwszy obraz, jaki wpadł mi w oczy zrobił na mnie jako na historyku, wcale sympatyczne wrażenie, choć w tej chwili, zrozumiałem, że nie będzie to śpiew zgodny z przepisami Motu proprio. Oto z boku w prezbiterjum stał dosyć okazały pulpit, a na nim leżała wielka księga. Jak się później przekonałem, można w kościołach włoskich napotkać wiele takich pulpitów ustawionych w chórze kapłańskim znajdującym się przed lub za ołtarzem. Większość tych pulpitów stoi już dziś pustką, zdjęto bowiem z nich dawne, wielkie księgi, z chwilą gdy weszło w życie Motu proprio. Gdzieniegdzie jednak spotyka się jeszcze te księgi, na ogół zresztą nie stare, bo sięgające tylko 17 wieku, choć niektóre z nich są jeszcze rękopisami na pergaminie. Takiemi ciekawemi księgami są np. oba propria sanctorum i de tempore (ogółem trzy księgi rozłożone na trzech ścianach pulpitu i spięte rzemieniem) znajdujące się w małym kościółku Badia we Florencji, które spisał, jak głosi ich tytuł Don Tiburtius Basandius a Montenare, benedyktyn z Monte Cassino i magister nowicjuszów około r. 1630. Natomiast z kościoła św. Marka w tejże Florencji przeniesiono je już dawno do bibljoteki, gdzie te pergaminowe antyfonarze, graduały, mszały i psałterze z 14 do 16 wieku stanowią dziś świetną kolekcję, cenniejszą jednak więcej ze względu na minjatury, niż ze względu na wartość muzyczną. Podobne, bogate zbiory posiada cały szereg muzeów i bibljotek włoskich, a ostatnie mniej zwykle wartościowe księgi, najczęściej już druki, jak ten w Neapolu, błąkają się jeszcze po pulpitach, oddając spóźnione już usługi dzisiejszym śpiewakom chorału. Przed taką księgą ustawioną na pulpicie w katedrze neapolitańskiej stanęło półkolem pięciu kanoników: dwuch z lewej strony, trzeci, stojący na wprost księgi, usiadł sobie wygodnie na balaskach, dwaj zaś pozostali zajęli miejsce z prawej strony, a jeden z nich, najbardziej zbliżony do księgi położył na nią rękę, by w danej chwili odwracać kartki. Obraz to więc jakby przeniesiony z średniowiecza; należało tylko nastawić aparat fotograficzny, by scenę tę utrwalić na wieczną rzeczy pamiątkę. Kiedy jednak rozpoczął się śpiew, miły dotąd czar prysnął odrazu, okazało się bowiem, iż ta księga nutowa była jednak dla przezacnego grona kantorów zaklętą księgą, wskazującą im tylko kierunek melodji śpiewanej z pamięci, z dodat-

kiem wcale swobodnie, tak z wezbranego uczuciem serca, stosowanych fermat. Kiedy zaś od połowy Gloria czy Credo dołączyła się do całości różnica półtonowa między opadającymi śpiewakami a towarzyszącymi im organami, słuchanie tego chorału stało się wprost niemożliwe. To też było może przyczyną, iż reszta nieśpiewających kanoników zaczęła się po Credo wysuwać kolejno ze stal na.... milszą od słuchania takiego chorału pogawędkę w zakrystji. Ja przynajmniej starałem się w ten sposób wytłumaczyć sobie to opuszczanie stal w toku nabożeństwa, choć sceptyczniej usposobiony odemnie jeden z profesorów teologji z Rzymu nie chciał uznać moich racyj, gdyż twierdził iż gronu temu brak poczucia przepisów liturgicznych. Że jednak istotnie niemożliwie było wytrwać dłużej w świątyni, o tem przekonał się zaraz sam na sobie mój sceptyk, kiedy w połowie nabożeństwa usłyszał dzwonek, a po nim głośne organy, zwiastujące rozpoczęcie się nowego nabożeństwa w bocznej kaplicy św. Januarego. Tu zabrzmiał dla odmiany śpiew polifoniczny. Wcale niezły tenor wojował z jeszcze lepszym od siebie barytonem, a że obaj nie szczędzili gardła, więc i towarzyszące im organy nie szczędziły miechów. Brzmienie jednak tej polifonji rozlegającej się na tle chorału, śpiewanego równocześnie przy wielkim ołtarzu dawało tak sympatyczną całość, żeśmy obaj, t. j. mój sceptyk i ja opuszczali katedrę, przyznając w duchu słuszność owym kanonikom, którzy to samo już przed nami zrobili, wiedzieli bowiem lepiej od nas nieświadomych, co ich za chwilę miało spotkać!

Do powyższego obrazka jest komentarz zupełnie zbędny, można go było może wogóle przemilczeć. Nie przemilczałem go jednak dlatego, iż sądzę, że po pierwsze należy tem więcej piętnować lekceważenie liturgji, im wyższe, więcej niż inni odpowiedzialne czynniki takiego lekceważenia się dopuszczają, a po wtóre, nie nato badam stosunki muzyczne za granicą, by je oświetlać jednostronnie, by zagranicę wynosić pod niebiosa, a na nasze stosunki rzucać kamieniem potępienia. Ma zagranica swe centra w których śpiew i liturgja stoi wysoko, ma jednak również w dwudziestym piątym roku od ukazania się Motu proprio dużo jeszcze takich słabych stron, wobec których dla naszych braków można mieć czasem wiele wyrozumienia zwłaszcza z powodu ich trudniejszych warunków, na jakie się u nas napotyka przy wprowadzeniu przepisów liturgicznych w całej ich rozciągłości. Jeśli w zestawieniu z takim chorałem katedry neapolitańskiej (i w Capri i nawet w bazylikach rzymskich i w innych jeszcze miejscowościach Italji), z którą niepodobna zresztą wogóle porównywać naszych małomiasteczkowych czy wiejskich parafij, pomyślimy o poprawnie wykonanym śpiewie polskim całego ludu w czasie śpiewanej mszy św., to przykładając do niego miarę suchej litery prawa stwierdzimy, że grzeszy on tylko tem przeciw wyraźnym przepisom, że jest polski, pozatem wionie jednak z niego cecha świętości i jest on prawdziwą sztuką.

Jeśli zaś wnikniemy w ducha prawa i zdamy sobie sprawę z tego, że po usunięciu śpiewu ludowego będzie u nas chorał wyglądał w sam raz tak samo jak dziś wygląda w katedrze neapolitańskiej, to nie wiem ile na tem zyskamy, gdy będziemy mieli niezrozumiałą łacinę z wszystkiemi wynikającemi z jej niezrozumiałości konsekwencjami, a stracimy śpiew budujący, śpiew święty, śpiew stanowiący według wymagań Motu proprio prawdziwą sztukę. Łacina związana nierozłącznie z liturgją tej nazwy, a więc niemożliwa do zastąpienia jej innym językiem z racji istoty tej liturgji, — ta łacina, która jeszcze w 16 i 17 wieku była jakotako zrozumiała przynajmniej dla pewnej części naszego społeczeństwa (szlachta polska), stanowi dziś zdaniem bardzo poważnych myślicieli, zastanawiających się nad całkowitem przeprowadzeniem zasad Motu proprio, najtrudniejszy szkopuł, o który rozbijają się wszelkie usiłowania ścisłego zastosowania się do przepisów tego prawa w krajach pozaromańskich. Jakie zaś trudności obok łaciny nastręcza sam chorał (jako muzyka) w środowiskach posiadających bardzo przeciętne chóry, więc w ogóle parafij małomiasteczkowych i wiejskich nietylko Polski ale całej Europy, o tem przekonali się już sami twórcy dzisiejszego wydania watykańskiego, t. j. OO. Benedyktyni solesmeńscy, czemu jednak w najbliższym czasie poświęcę osobny artykuł.

By wytworzyć sobie jakotako zaokrąglony obraz stosunków muzyczno-liturgicznych we Włoszech opiszę jeszcze jedno nabożeństwo małomiasteczkowe, odpowiadające mniejwięcej ogółowi naszych stosunków.

Otóż znacznie porządniej od katedry neapolitańskiej przedstawiała się pod względem liturgicznym suma w pobliskiem czterotysięcznem miasteczku Capri, położonem na uroczej wysepce tejże nazwy. Średnio wykwalifikowany organista (niewiem czy duchowny czy świecki) rozpoczął preludjować już w czasie ubierania się celebransa w zakrystji dosyć melodyjnem utworem (o symetrycznej formie da capo), poczem podał intonację „Vidi aquam". Że jednak celebrans nie zdążył się jeszcze ubrać w szaty liturgiczne, przeto trzeba było dalej preludjować, a ponieważ organista nie posiadał widocznie wielkich zdolności improwizacyjnych, więc powtarzał sobie po prostu intonację chorału, zmieniając jedynie rejestry. Że zaś z niewielkich organów nie można było wydobyć wielu odcieni kolorystycznych, więc całe to preludjowanie, polegające na powtarzaniu jednego tematu do 20 razy było bardzo nieudolną improwizacją, mającą chyba tę jedynie zaletę, że i głuchemu wbiłaby się ta intonacja w pamięć. Niestety między głuchotą a brakiem słuchu muzycznego istniała zawsze i będzie istnieć różnica, więc i ta dwudziestka intonacyj nie zdała się na nic dla pozbawionego słuchu celebransa, który wyszedłszy wreszcie z zakrystji zaintonował nie bardzo czysto owo „Vidi aquam" i tak już nieczysto śpiewał przez całą sumę. Księża kanonicy wykonali podczas mszy dosyś wesołą (ostatecz-

nie jednak ze względu na przepisy liturgiczne jeszcze możliwą) wielogłosową mszę, której styl pozna czytelnik, chociażby z następującego jednego tylko cytatu:

a / a b a g f e d⁀f / a*)
Con-fi-teor u-num Baptis-ma

Śpiewali ją dobrze, z dobrym akompanjamentem organowym że zaś ogólne brzmienie tego zespołu sprawiało wrażenie nienadzwyczajne (nie chcę użyć wyrażenia „dosyć nawet komiczne"), temu nikt się dziwić nie będzie, kto wie, że w słonecznej Italji pija się przez całe życie wino, jak u nas wodę, że więc w dojrzalszych latach muszą stąd być głosy trochę nie świeże i od długoletniego śpiewania zdarte. To jednak jest pewne, że kanonicy ci wywiązali się lepiej ze swego zadania od swych możniejszych konfratrów z katedry neapolitańskiej, a o ile chodzi o nasze polskie stosunki, przewyższają oni nas tem, że u nas z księży kanoników nie dałby się wogóle chór złożyć. Sprawa chorału przedstawiała się jednak i tu dosyć ubogo, gdyż niemal całe proprium odrecytowano, zaś „Te Deum", odśpiewane po sumie też nie odznaczało się poprawnością. Możnaby co do chorału stawiać większe wymagania nieprzeciążonemu pracą duchowieństwu włoskiemu (w czterotyś. Capri jest 8 księży, w trzechtyś. Anacapri również 8, a więc na małej wysepce aż 16 księży).

Nie miałem więc na ogół szczęścia słyszeć wiele dobrego chorału w Włoszech. Porządnie wykonany chorał (abstrahując w tej chwili od metody według której go śpiewano) słyszałem jedynie u Benedyktynów w kościółku św. Anzelma w Rzymie. Mimo, iż klasztor benedyktyński w Rzymie nie posiada tych warunków, jakie zwykle w tych klasztorach składają się na wytworzenie pewnej ciągłości i tradycji choralnej, bo zmienia się w nim często młodzież przyjeżdżająca tu tylko na studja, i mimo, iż w danym wypadku nie rozporządzano tu wcale nadzwyczajnemi głosami (nawet dla obsadzenia solowych partji w pasji), nie można mieć żadnych poważniejszych zastrzeżeń odnośnie do śpiewu i złączonych z nim ceremonji. Ogólne uwagi, jakie mi się nasunęły w czasie słuchania pozostają raczej w związku z metodą o której nie chę zresztą w tej chwili obszerniej pisać. Zauważyłem np., że śpiewano tu chorał znacznie wolniej, niż tego wymagają wskazówki podane dla tempa w niektórych wydaniach ksiąg solesneńneńskich. I słusznie, bo najpierw sama sprawa tempa należy do bardzo trudnych zagadnień z dziedziny praktyki choralnej (mojem i innych zdaniem, tempa powyżej podane są jednak trochę za szybkie), a powtóre, zależy ona również od ogólnych warunków, jak przestrzeń, ilość wykonawców itp. Następnie może trochę przesadnie traktują OO. Benedyktyni sprawę przestanku

---

***) rytmika: ósemki, z których pierwsza w takcie punktowana.**

po asterysku (gwiazdce w psalmodji), na której zresztą zupełnie słusznie kładą duży nacisk, gdyż od jego zachowania należy zabezpieczenie psalmodji od „odtrzepania" jej, na co i dziś i dawniej, i w Europie i u nas w Polsce (jak się o tem można przekonać i z dzisiejszej gdzieniegdzie praktyki i z pracy X. dr. Gieburowskiego o stosunkach choralnych od 15—17 w.) narzekały nieraz synody i napominali przed nadużyciami biskupi i przełożeni zakonni. Gdyby tak, mówiąc o stosunkach rzymskich, OO. Benedyktyni trochę odstąpili od zbyt pedantycznego stosowania tej reguły o asterysku, a księża kanonicy wraz z duchowieństwem obu bazylik trochę więcej się do niej zastosowali, to we wszystkich tych kościołach mogłoby dojść do budującej zgody i jednolitości. Natomiast pewna pedanterja wywołuje nawet trochę komiczne wrażenie, kiedy się zauważa ten głęboki oddech w środku wiersza psalmowego, a zupełny brak przestanku między jego zakończeniem i rozpoczęciem nowego wiersza. Dosyć interesująco wypadła pasja (wielkopiątkowa), w której obok trzech solistów brał udział chór, śpiewający jednogłosowo (w zakonach bened. pielęgnuje się wyłącznie chorał) partje turby, w dosłownem znaczeniu wyrazu turba (tłum). OO. Benedyktyni stosują się w tym wypadku do praktyki, która się rozpoczęła dopiero w 14. wieku ,a której początek nie jest jeszcze dotąd historycznie dokładnie wyświetlony (wpływ misterjów średniowiecznych na liturgję?).

Dzięki OO. Benedyktynom zaciera się trochę ujemne wrażenie, jakie odniosłem (a czytelnik ze mną) ze stanu chorału w Włoszech. W zakończeniu niniejszego sprawozdania nie mogę jeszcze nie wspomnieć o wrażeniach z liturgij wschodnich. Pomijając cały szereg spostrzeżeń, które mnie tylko jako historyka i badacza chorału interesują, a których ogół czytelników narazieby (t. j. bez obszerniejszego komentarza) nie zrozumiał, chcę jedynie zwrócić uwagę na pewien charakterystyczny nastrój, jaki te śpiewy wywołują. Oto w pewnym momencie zdawało mi się, że słucham całych partyj.... oper Pucciniego i tow., oper osnutych na tematach wschodnich. W pierwszej chwili byłem nawet skłonny do przypuszczenia, że Puccini musiał w Rzymie, czy gdziekolwiek indziej słyszeć owe orjentalne nabożeństwa liturgiczne. Później doszedłem jednak do przekonania (a utwierdził mnie w niem świetny znawca tych stosunków prof. dr. P. Wagner), że przypuszczenie takie nie musi być ani prawdopodobne, ani konieczne. Przez sam wybór tematów wschodnich i zapoznanie się z ogólną muzyką wschodu muszą tacy kompozytorzy prędzej czy później wpadać w nastroje właściwe liturgjom wschodnim, zaś ogół naszych słuchaczy poznaje te nastroje dopiero z oper, oczywiście z dobrą przymieszką innych, czysto już teatralnych efektów. Ileż trzebaby jednak wymagać wykształcenia historycznego od słuchaczy, gdyby się chciało taki fragment z liturgji wschodniej przenieść do naszego nabożeństwa? A jednak ileż to jeszcze

pierwiastków wschodnich zawiera nasz chorał, mimo, iż uległ on już w 12—13 wieku zeuropeizowaniu? A więc znowu wracamy do zagadnienia o istnieniu lub nieistnieniu istotnej różnicy między muzyką kościelną a świecką?

Fryburg (Szwajcarja), w maju 1928.

Ks. Dr. Wacław Gieburowski

CO TO JEST WIEDZA MUZYCZNA

Każdy fachowy organista, jako muzyk zawodowy winien być jaknajwszechstronniej poinformowany o sztuce, której służy. Do tego zmierza i poniższy artykuł ks. dr. Gieburowskiego, który w sposób popularny oświetla całokształt zagadnień wiedzy muzycznej. Zamieszczać będziemy i nadal od czasu do czasu podobne ogolno-muzycznej treści artykuły, aby ogółowi naszych czytelników dać choć w szczupłych ramach pogląd na najważniejsze sprawy ich muzycznego zawodu. (Red.).

Zadaniem wiedzy muzycznej jest poznać sztukę tonów a poznawszy ją dla sztuki tej pracować, zgłębiać ją i rozbudowywać. Dążenie do celu tego przypada w udziale zarówno teoretykowi-naukowcowi jak i artyście. Często pierwszy i drugi łączy się w jednej osobie. Teoretyk osięga cel swój przez poznanie piękna, najpierw dla siebie, potem dla ogółu, artysta zaś przez tworzenie, względnie odtwarzanie piękna.

Jak dochodzimy do poznania dzieła muzycznego, do zgłębienia i zrozumienia go. Wszak inną jest rzeczą kompozycję jakąś odczuwać, inną ją rozumieć. Nikt chyba oprzeć się nie zdoła potędze tonów. Muzyka nastraja nas, wywołuje uczucia radości lub smutku, przygnębia nas albo podnosi, zdolna obudzić pragnienia dobre lub złe, skłaniać do czynów szlachetnych i wzniosłych, albo też do nikczemnych i brudnych. Marsz żałobny Chopina wyciska łzy z oczu, polonez jego As-dur porywa rycerską zamaszystością, są mazurki Chopinowskie pełne humoru i wesołości, motet Palestriny unosi w sfery religijne Eroikę Beethowena ożywia duch bohaterstwa, „Dies irae“ Berlioza przejmuje grozą. Znaną jest n. p. rzeczą, że muzyka na polu walki porywa do cudów męstwa i waleczności, w lekkiej zaś słodkiej, narkotyzującej muzyce operetki, kabaretu lub jazzbandu tkwi pokusa zmysłowości. Te i podobne uczucia i nastroje przeżywa najszerszy ogół, ale czy umie sobie przyczynę ich wytłomaczyć, czy rozumie tem samem kompozycje, które wywierają na nim wrażenie?

Nie jest też wcale zadaniem przeciętnego słuchacza zgłębić tajemnice dźwiękowe, słyszanego utworu, ale jest to zadaniem i obowiązkiem zawodowego muzyka. Muzyk zawodowy nie może zadowolić się samem tylko podnieceniem muzycznem, nie może

wystarczyć mu fakt, że utwór jakiś działa na nerwy jego i uczucie, ale musi on i chce wiedzieć, dlaczego n. p. marsz żałobny Chopina przejmuje tą bezdennie straszliwą próżnią rozpaczliwego żalu, chce wiedzieć, jakiemi środkami operuje kompozytor, pragnący uczucia swoje ubrać w odpowiednią szatę dźwiękową, chce wiedzieć, dlaczego n. p. konsonans uspokaja zaś dysonans rozstraja.

Przeciętna nasza nauka muzyczna odbywa się przeważnie zbyt niestety powierzchownie. „Gros" nauczycieli i nauczycielek zadowalnia się techniczną, materjalną stroną muzyczną, idealną traktuje po macoszemu; kończy więc tam, gdzie się rozpoczyna właściwa istota muzyki, zatrzymuje się przed samym progiem wspaniałego królestwa sztuki tonów.

Brak wykształcenia w tym idealnym kierunku wyrównac można w sposób dwojaki: albo przez wrodzony, wybitny talent albo przez poważne studjum, którego przedmiotem będzie wiedza muzyczna. Artysta, nawet ten niezwykle uzdolniony zużyje z wielką dla siebie i dla twórczości swojej korzyścią wiadomości, zdobyte pracą naukową, wiadomości historyczne, systematyczne i estetyczne. Wiadomości te daje mu do ręki wiedza muzyczna.

Praca ta przedstawia się następująco:

Jeżeli chodzi n. p. o starożytne dzieło muzyczne to trzeba przyjrzeć się stronie jego paleograficznej, trzeba przełożyć notację jego na notację nowoczesną. Praca ta sama w sobie już rozwiąże cenne bardzo zagadnienia historyczne. Ważną dalej rolę odgrywać będzie rytmika i tonacja, rodzaj kadencji, modulacji i melodyki, niemniej konstrukcja polifoniczna. A więc trzeba będzie uważać na ilość i rozkład poszczególnych głosów, na sposób imitowania tematów, prowadzenie konsonansów i dysonansów, tychże przygotowanie i rozwiązanie. Jeżeli ocenić należy kompozycję wokalną, trzeba będzie przyjrzeć się tekstowi i stosunkowi jego do muzyki, stwierdzić, czy muzyka łączy się należycie ze słowem i odwrotnie, czy zastosowana jest do istoty jego, czy więc tekst i muzyka organiczną przedstawiają całość. W razie towarzyszenia instrumentalnego lub utworu czysto instrumentalnego trzeba będzie poddać krytycznej uwadze sposób używania instrumentów oraz instrumentację. Koroną jednak dociekań będzie zgłębienie istoty wewnętrznej, idealnej utworu, będzie analiza estetycznej wartości dzieła.

Ogólnie powiedzieć możemy, że wiedza muzyczna obejmuje czynnik dwojaki: czynnik historyczny i systematyczny. Historja muzyki dzielimy na mniejsze i większe epoki, którym piętno charakterystyczne nadaje naród, czas, miejsce, szkoła. Część ta historyczna zawiera następujące dziedziny wiedzy muzycznej: 1) naukę o pisowni nutowej czyli notacji. Rozróżnia się więc epokę znaków neumatycznych, meusuralnych i miary taktowej. Podział ten odpowiada na polu architektonicznem mniejwięcej epoce romańskiej, gotyckiej i renesansowej. Oprócz tego niezbędna

jest 2) nauka o formach muzycznych, do których n. p. należą: Rondo, motet, msza, madrygał, kancona, tokkata, fuga, uwertura, fantazja, koncert, sonata, suita, symfonja. Najważniejszą rolę jednakże odegra 3) wyczerpujące zgłębienie praw i zasad muzycznych, tak w teorji, jak w praktyce.

Dział historyczny uzupełniają nauki pomocnicze, z których najważniejsze są: paleografja, bibliografja, językoznawstwo i literatura, historja liturgji, z którą łączy się historja muzyki kościelnej, dalej historja mimiki i tańca oraz biografistyka.

Część zaś systematyczna wiedzy muzycznej dzieli się na 3 główne działy: 1) na dział muzyczno-teoretyczny, 2) na dział muzyczno-estetyczny, 3) na dział muzyczno-pedagogiczny i dydaktyczny.

Dział właściwy muzyczno-teoretyczny zajmuje się zasadami rytmiki, harmoniki i melodyki i to pod względem muzyki jednogłosowej, homofonicznej i polifonicznej. Dział muzyczno-estetyczny uwzględnia przedewszystkiem kryterja dzieła artystycznego. — Trzeba będzie więc odpowiedzieć na pytania: na czem polega istota piękna muzycznego, jak piękno to odnosi się do piękna ogólnego, jaki wpływ wywiera muzyka na słuchacza, jaki jest jej stosunek do natury, kultury i etyki. Do estetyki muzyki należałoby n. p. uzasadnienie podziału na muzykę kościelną, świecką, kameralną, koncertową, operową itd. Z działu tego wyłoniłyby się ostatecznie najrozmaitsze problematy specjalnej zupełnie natury, jak n. p.: „Jaką epokę uważać za punkt kulminacyjny muzyki religijnej", albo: „Na czem polega istota właściwa muzyki kościelnej", albo: „Czy pierwszeństwo należy przyznać muzyce wokalnej, czy też instrumentalnej". Trzeci dział części systematycznej wreszcie obejmuje muzyczną pedagogikę i dydaktykę. Zawiera więc ogólne zasady muzyczne, jak n. p. naukę o tonach, interwałach, gamach, o rytmie, takcie, tempie, dynamice, dalej naukę o harmonji, kontrapunkcie i kompozycji, w końcu metodykę nauki śpiewu, gry instrumentalnej i dyrygowania. Jako dział poboczny części systematycznej uważać można muzykologję, gałęź wiedzy muzycznej, rozrastającej się w nowszych zwłaszcza czasach. Wiedza ta służy głównie celom etnograficznym. Do nauk pomocniczych części systematycznej zaliczyć można wreszcie akustykę, fizjologję i psychologję tonów.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

MSZA PASTORALNA TOMASZA SZADKA
(1578)
(„Dies est laetitiae“)
(Ciąg dalszy)

Uzupełnić jeszcze musimy nasze uwagi omówieniem stanowiska Szadka wobec praw melodyki XVI wieku, tem bardziej że twórczość jego przypadła na czas, gdy muzyka kościelna skupiała się w twórczości Palestriny, Victorii i Orlanda di Lasso.

Nie można Szadkowi zarzucić braku poprawności w melodyce jego mszy pastoralnej. Budzą wątpliwości poniekąd (ale też tylko poniekąd) jego oktawy i seksty. Skok oktawy w dół zachodzi cztery razy. Trzy wypadki uznajemy za godne tolerancji, jako interwały „martwe“, powstające między ostatnią zgłoską poprzedniego wyrazu, a pierwszą następnego (Gloria, alt. 100 i tenor II, 104; Credo, tenor II, 50). Natomiast nie jest „martwą“ oktawa w jednym wypadku (Kyrie, alt, 22, w słowie eleison). Dopuszczalną jako „martwy interwał” jest w jednym wypadku skok małej seksty (Credo, tenor I, 89). Z czterech skoków wielkiej seksty w górę (Kyrie, alt, 21; Gloria, alt, 20 i 86; Credo, alt, 152) tylko jeden, przedostatni z wymienionych, jest daleko sięgającą licencją. Jest rzeczą charakterystyczną, że właśnie w najwyższym głosie (alt), a nie w innym, zauważamy najwięcej odstępstw od praw poprawnej melodyki XVI wieku. Sekty wielkie w kierunku górnym spotykamy i u Niederlandczyków i u Palestriny, choć rzadko. Nie brak u Palestriny małych sekst w kierunku dolnym o charakterze „martwych“ interwałów [24]). Oktawy zaś w dolnym kierunku byłyby najodpowiedniejsze dla głosu basowego [25]), który w mszy Szadka właśnie jest wolny od oktaw i sekst, od oktaw nawet w kadencjach.

Te licencje, w niektórych wypadkach daleko idące, zwracają naszą uwagę w stronę innych również kompozytorów polskich II połowy XVI wieku, a to z tego powodu, że możnaby łatwo przyznać Szadkowi jakieś szczególne stanowisko wśród tych kompozytorów. Leopolita nie stronił od wielkich sekst i w dół prowadzących oktaw: w „Missa paschalis” zachodzą 5 razy, lecz zawsze jako „interwały martwe”. Kilkakrotnie spotykamy je także w dwóch motetach Wacława z Szamotuł („Ego sum pastor bonus” i „In Te Domine speravi”), trzykrotnie jako skoki w obrębie słowa. W pieśniach psalmowych Gomółki nie zaliczamy

---

[24]) Por. pracę Knuda Jeppesena p. t. Palestrinastil und die Dissonanz, Lipsk 1925, str. 43 i nast.

[25]) Por. pracę R. O. Morrisa p. t. Contrapuntal technique in the sixteenth century, Oxford 1922.

do „martwych interwałów" oktawy w dół w 2 psalmach i skoki seksty wielkiej w 13 psalmach[26]). W II mszy Szadka, „Officium in mel. mot. Pisneme", pochodzącej z r. 1580, w którym ukazały się pieśni psalmowe Gomółki, zauważamy postępowenie identyczne, jak w I mszy. Tenor i bas są wolne od licencyj, które kompozytor umiejscowił w 2 głosach wyższych. Z dolnych oktaw dwie zachodzą w środku słów, z sekstowych skoków wszystkie „są martwe". W motetach Gawary nie znajdujemy ani jednej seksty i ani jednej oktawy w kierunku dolnym[27]), zać w motecie Paligona panuje ta sama poprawność (wszystkie oktawy i seksty mają kierunek górny; seksty są małe)[28]). Licencje zatem zawierają dzieła Wacławа z Szamotuł, Mikołaja Gomółki i Tomasza Szadka. Miał więc Szadek poprzednika co do tych licencyj w osobie Wacława z Szamotuł oraz w osobie starszego nieco od siebie Gomółki. Nie jest jednak rzeczą dającą się już obecnie udowodnić, czy Szadek nie wprowadzał tych licencyj pod wpływem melodyki, właściwej francuskiej chanson, której żywa, „konwersacyjna" rytmika zaznacza się zupełnie niedwuznacznie w jego mszach. Według dotychczasowych badań liberalne traktowanie powyższych dwóch interwałów było właściwością francuskich chansonierów i wielu włoskich madrygalistów. Dzieła ich poznał Szadek z wykonania prywatnej kapeli królewskiej[29]), której sam był członkiem, a o dziełach tych świadczy inwentarz kapeli królewskiej[30]) z r. 1572. Czy też może te licencje Szadkowe są echem zwyczajów niederlandzkiej szkoły? Skłaniam się jednak raczej ku pierwszej możliwości.

Na tem nie wyczerpujemy jeszcze uwag, odnoszących się do melodyki w mszy Szadka.

Wszystkie bez wyjątku głosy odznaczają się wielką samodzielnością rysunkową, nawet głos basowy — i to także poza miejcami imitacyjnemi. W kadencjach oczywiście występują stereotypowe frazy w basie (jak i w innych głosach), zdradzające jego charakter, jako podstawy „harmonicznej" w stosunku do innych głosów. Piętno melodyki, wywodzącej się z pieśni, zaznacza się w każdym głosie z właściwą jej rytmiką. W każdym też głosie spotykamy grupy taktów, tworzączch zamkniętą w sobie frazę, mającą bliższy lub dalszy związek z frazami melodji kolędowej, ale w swym rytmiczno-metrycznym profilu zupełnie samodzielną. Rozszerzanie krótkich kilkonutowych fraz melodji

---

[26]) Według analiz J. Reissa w pracy p. t. Melodje psalmowe Mikołaja Gomółki, 158'', Kraków 1912, str. 16.

[27]) Por pracę A. Chybińskiego p. t. Walentyn Gawara-Gutek, w „Przeglądzie muzycznym", Poznań 1927, nr. 11 i 12 (i odbitką).

[28]) Por. pracę A. Chybińskiego p. t. Marcin Paligon, w „Hosanna", Tarnów 1928, z. 4 i 5 (i odbitka).

[29]) Por. mą pracę p. t. stosunki muzyczne Polski z Francją w XVI stuleciu, w „Przeglądzie muzycznym", Poznań 1928 nr. 3 i 4 (odbitka).

[30]) Wydany przezemnie w „Kwartalniku muzycznym". Warszawa 1912, r. I, z. III, str.258

kolędowej sprawiło, że w zespole głosowym powstają długie okresy o szerokiem nawet rozpięciu („wielka linja"), mimo że melodyka Szadka nie odznacza się bujną kwiecistością, mając wszędzie rytmikę przeważnie sylabiczną, jak właśnie w pieśni. Mimo to spotykamy krótkie frazy o ornamentalnym charakterze, nietylko jednak te, które polegają na wypełnianiu interwałów kwarty i kwinty nutami mniejszej wartości, ale i inne. Nie są to owe typowe niederlandzkie frazy progresyjne, oparte o jedną zgłoskę tekstu. Jedyna dłuższa fraza progresyjna znajduje się w Crucifixus (głos najwyższy): pomiędzy „pro nobis" a „passus est" opadające tercje w obrębie 5 taktów mają rytmikę niejednakową, progresja jest niedokładna, a prócz tego tekst jest traktowany w melodji sylabicznie. Jest to zatem ten rodzaj frazy, która posiadając pewien rys ornamentalny jest równocześaie czynnikiem architektonicznym. Powtarzające się tony początkowe we frazach melodji kolędowej (zamiast dwóch tonów identycznych wartości większej, cztery tony identyczne o wartości mniejszej, z pauzą zamiast pierwszego tonu) znajdujemy we wszystkich głosach mszy, jednakże nie przyczyniają się one do zubożenia melodyki, przeciwnie -- ożywiają rytmicznie. W porównaniu z mszą „Pisneme" melodyka mszy „Die est laetitiae" przedstawia się korzystniej, ponieważ brak jej monotonji, która w mszy „Pisneme" wynikała z ustawicznego powracania do tego samego tonu i tonów bezpośrednio z nim sąsiadujących. Niema tu tych „iterativów" i tautologji, jakie zdarzały się w mszach nawet najwybitniejszych późno niederlandzkich kompozytorów.

Wiadomości bieżące

NIEMCY

Trzysetny jubileusz śmierci mistrza stylu a cappella Grzegorza Aichingera uczczono specjalnie uroczyście w Augsburgu, nad grobem pochowanego w augsburskiej katedrze kompozytora. Chór katedralny odśpiewał przepiękny motet Aichingera „O sacrum convivium", poczem odbyło się przemówienie i uczczenie pamięci mistrza. Rocznica minęła w dniu 20 stycznia br.

AUSTRJA

W Wiedniu wykonano po raz pierwszy oratorjum franciszkańskie „Trittico Francescano" kompozycję Licinio Reficego, profesora papieskiej szkoły muzyki kościelnej w Rzymie. Autor prowadził sam swe dzieło i zdobył poważny sukces w Wiedniu. Faktura dzieła jest wybitnie homofoniczna.

W ostatnim czasie wykonano po raz pierwszy dwa nowe koncerty organowe z towarzyszeniem orkiestry, mianowicie koncert Waltera Braunfelsa i Paula Hindemitha.

Dział Związku Chórów Kościelnych

KRONIKA CHÓRÓW KOŚCIELNYCH

Poznań—Dębiec. Chór Kość. pod wezw. św. Cecylji przy kościele w Dębcu istnieje od 13. 12. 27 r. W skład prowizorycznego zarządu weszli: inicjator Pan M. Anioła, jako prezes, Sowiński Stefan (wice-prezes), p. Kempówna Zofja (sekretarka), p. Tabert St. (skarbnik) oraz pp. Mazurek W. i Trytt J., jako radni. Później pp. Anioła i Mazurek zamienili między sobą stanowiska. Zarząd ten pracował bardzo gorliwie aż do walnego zebrania, które się odbyło dnia 22. 4. 1928 r. i na którem wybrano nowy zarząd w skład którego weszli: ks. prob. Dreszler jako patron, p. Mazurek (prezes), p. Stachowski (wiceprezes), p. Michalska (sekretarka), p. Tabert (skarbnik), p. Kosicki (bibljotekarz) oraz pp. Anioła i Sowiński jako radni. Członków czynnych liczy chór około 70, nieczynnych 25. W dniu 13. maja br. odbyło się zebranie miesięczne na którym omawiano między innemi sprawę przystąpienia towarzystwa do Związku Chórów Kościelnych. Na zaproszenie tegoż chóru przybyli z ramienia związku Ch. K. 2 członkowie zarządu, a mianowicie sekretarz p. St. Siedlewski i p. Droszcz. W treściwem przemówieniu podkreślił sekretarz związku szlachetne zadanie chórów kościelnych oraz konieczność zastosowania w swej pracy uzgodnionych zasad i kierunku opartych na „Motu Proprio" Piusa X, uzasadniał następnie potrzebę przynależenia do Związku wszystkich chórów kościelnych. Za przystąpieniem do Związku przemawiało jeszcze 2 członków chóru i wreszcie jednogłośny wynik głosowania wykazał należyte zrozumienie u wszystkich członków, widzących przez przystąpienie do Związku korzystną przyszłość dla podniesienia śpiewu kościelnego jak również dla chóru samego. Podkreślić wreszcie należy energiczną pracę tegoż chóru i zarządu, objawiającą się w dotychczasowych wynikach działalności: a mianowicie stworzenia tak liczebnie silnego chóru, opłacania z własnych funduszów dyrygenta, zakupu dużej ilości nut, powiększenia na własny koszt chóru w kościele oraz stworzenia solidarności i serdecznego stosunku między członkami zaco całemu zarządowi jak również dyrygentowi p. Kurnatowskiemu pełniącemu obowiązki z wielkiem poświęceniem i energją, Zarząd Związku Ch. Kośc. składa na tej drodze serdeczne podziękowanie życząc dalszych owocnych wyników w pracy.

Nieżywiec. Tow. Chóru Kościelnego pod wezwaniem św. Cecylji odbyło w dniu 15. kwietnia br. doroczne walne zebranie, pod przewodnictwem p. prezesa Kloneckiego. Ks. Patron Kłopocki wygłosił referat o śpiewie. Członkowie zarządu złożyli sprawozdania, z których wynika, że chór liczy 35 członków czynnych, oraz 10 nieczynnych. — Lekcje odbywają się dwa razy w tygodniu. Obecnie chór śpiewa prócz utworów religijnych także świeckie.

Klonecki, prezes.

Pokwitowanie składek

Od dnia 16. 4. 1928 do 15. 5. 28 r. wpłynęły składki od następujących chórów: Gościeszyn 12,— zł.

Dział Organizacyjno-Zawodowy

NA MARGINESIE REGULAMINU SŁUŻBOWEGO

I.

Zadania organisty.

W przeciwieństwie do wszystkich regulaminów, które w ostatnich latach „regulowały" z takim hałasem sprawy uposażenie tego czy innego stanu, regulamin organistowski mówi najpierw i przedewszystkiem o przygotowaniu organisty i jego obowiązkach.

Związek Organistów, pragnąc podnieść stan organistowski materjalnie i moralnie, jak niemniej poziom muzyki kościelnej w naszych kościołach, żąda, ażeby każdy organista wykazał się dostatecznem wykształceniem i egzaminem w niższych trzech kategorjach, a świadectwem Wyższej Uczelni Muzycznej dla pierwszych dwóch kategoryj. Związek tem samem pragnie usunąć wszystkich nieuków i takie jednostki, które nadając się do pracy na roli w podwórzu, pod żadnym warunkiem nie powinny być dopuszczone do gry organowej (biedne organy!) i do prowadzenia śpiewu kościelnego, takie bowiem jednostki są podporami śpiewu dziadowskiego i niszczenia najdroższego w kościele sprzętu t. j. organów. Dlatego też bardzo nieroztropnie postępują takie parafje, które większą wagę kładą na „tanią siłę", choć pod względem muzycznym równa się ona zeru, niż na zawodowe przygotowanie kandydata.

Jeszcze w ostatnich miesiącach zdarzyły się tak jaskrawe wypadki, że wybitne, zamożne parafje I i II kategoryj, wolały zaangażować miernoty, bo „tańsze" niż organistów w pełni słowa znaczeniu. Stąd pochodzi, że dla wyszkolonych organistów niema stanowisk, że znajdą je łatwiej w Czechach i w Niemczech i że poziom muzyki kościelnej nie tak łatwo, i nie wcześnie u nas się podniesie. Boć dobry śpiew będzie tylko w takim kościele, który dobrego będzie posiadał organistę. Tymczasem zbyt często słyszy się zdanie, że dla naszych kościołów we większej części nie potrzeba żadnego wyszkolonego organisty, bo na „pół godziny rannej pracy" wystarczy t. zw. bożyduda, który z równą energją denerwuje wiernych jak kapłanów, niszczy bezlitośnie organy i najprostsze nawet pieśni ludowe wykoszlawia do reszty. A tymczasem lud pragnie szczerze, ażeby nabożeństwa były piękne. Przepisy Kościoła wyraźnie nakazują, ażeby śpiew kościelny podnosił wiernych i był godnym świątyni Bożej. Zdaje się, że nadszedł czas, ażeby także w Polsce pomyślano o podniesieniu śpiewu kościelnego, dopuszczając do organów ludzi do tego powołanych i przygotowanych, którzy, jak mówi o tem wyraźnie regulamin, znają śpiew liturgiczny i zdolni poprowadzić chór

choćby najskromniejszy, będą zarazem grać na organach w duchu liturgicznym. Stąd słuszne jest żądanie regulaminu ażeby na posady przyjmowano tylko kandydatów egzaminowanych, a starsi żeby dokształcali się na odpowiednich kursach. Tego winni również żądać kapłani i parafje. Ks. W. F.

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI GNIEŹNIEŃSKO-POZNAŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

Kurs dokształcający dla organistów archidiecezji gnieźnieńsko-poznańskiej odbędzie się (wzorem lat poprzednich) od dnia 2. do 14 lipca br. Kurs urządza się dla organistów, będących na posadach resp. dla kandydatów, mających już dostateczne przygotowanie do objęcia posady. Zgłoszenia należy najpóźniej do 15. czerwca br. nadesłać do Sekretarjatu Związku Organistów w Poznaniu.

Egzaminy dla organistów odbędą się po ustaleniu regulaminu i terminu przez Przewodniczącego Komisji Egzaminacyjnej. Dokładną datę podamy w swoim czasie.

Pokwitowanie składek

Od dnia 16. 4. do 15. 5. 1928 r. wpłynęły następujące składki: Szczepan Sieja - Chicago 12,— zł; Nowacki - Wielkie Strzelce 8,— zł; Depczyński - Głuchowo 5,— zł; Przybyliński - Piaski 12,— zł; Duran - Gromadno 12,— zł; Wawrzynkiewicz - Przemęt 12,— zł; Kędziora - Gostyczyń 36,— zł; Witt - Łopienno 9,— zł; Wilczyński - Murowana Goślina 12,— zł; Turowski - Ludzisko 6,— zł; Napieralski - Góra 18,— zł; Noskiewicz - Bydgoszcz 6,— zł; Gmerek - Gościeszyn 12,— zł; Matykiewicz - Polanowice 12,— zł; Grześkowiak - Dąbrówka Kościelna 6,— zł; Heidrych - Kotlin 6,— zł.

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI CHEŁMIŃSKIEJ

WALNE ZEBRANIE ZWIĄZKU ORGANISTÓW DIECEZJI CHEŁMIŃSKIEJ

Walne zebranie Związku Organistów diecezji chełmińskiej odbyło się w dniu 8 maja br. w Pelplinie. Zagajone przez prezesa kol. Podlaszewskiego rozpoczęło się odśpiewaniem pieśni „Serdeczna Matko" poczem nastąpiło powitanie przedstawicieli Władzy Duchownej, przybyłych gości oraz członków Związku. Na marszałka poproszono ks. prof. Wiśniewskiego, na sekretarza kol. St. Szczypińskiego, a na ławników kol. Wilczewskiego — Srebrniki i kol. Dudzińskiego — Drzycim.

Przemówił serdecznie, witając zebranych, przew. ks. Gen. Wik. Dr. Rogala i wskazał na przychylny stosunek Władzy Duchownej do Związku Organistów, życząc zjazdowi pomyślnych obrad. Życzenia w imieniu redakcji „Pielgrzyma" złożył przew. ks. Chudziński. Odczytano list Najprzew. Ks. Biskupa udzielającego Zjazdowi Swego Arcypasterskiego błogosławieństwa. Zebrani, wyrazili swą wdzięczność trzykrotnym okrzykiem na cześć Jego Ekscelencji zarazem z powodu przypadającej w dniu zebrania uroczystości św. Stanisława, wysłano odpowiednio ujęty telegram do Rzymu.

Protokół z ostatniego Walnego zebrania przyjęto bez zmiany. Obszerny referat na temat „Motu proprio" wygłosił dyrygent chóru katedralnego ks. prof. Wiśniewski, wykazując, jakie śpiewy podczas nabożeństw liturgicznych wykonywać trzeba; specjalnie wskazał prelegent na niewłaściwość występów orkiestr wojskowych w kościołach, na które

w pewnych warunkach może zezwolić jedynie odnośny Ks. Biskup. Następnie zalecał ks. Dyrektor śpiewanie chorału gregorjańskiego i radził rozpocząć z mszą „De Angelis", podkreślił też znaczenie śpiewu ludowego, który troskliwie pielęgnować polecał.

W dyskusji zabierał głos przew. ks. dziekan Lewandowski, patron Związku Kółek Śpiewackich, zaznaczając, że śpiew i muzyka kościelna w diecezji naszej nie stały i nie stoją na ostatniem miejscu. W dalszej dyskusji zebrani domagali się zaprowadzenia jednolitego śpiewu w całej diecezji. Temu zaradzić ma śpiewnik, który wydany będzie przez ks. prof. Wiśniewskiego. Sprawozdania dekanalne zdali kol. Mowiński — dekanat kartuski, Bloch — dekanat grudziądzki, Witkowski — dekanat lubawski i Gudel — dekanat toruński. Zmianę statutu uchwalono przeprowadzić w ten sposób, że zarząd roześle projekt do poszczególnych delegatów, którzy po odczytaniu go na zebraniu dekanalnym wyrażą swe uwagi i zwrócą takowy do Zarządu. Po sprawozdaniu Zarządu wspominano zmarłych kolegów śp. Reinholza, Makowskiego, Kujawy i Pawelczyka i odmówiono modlitwę za spokój ich duszy. Po rewizji kasy przez kol. Czaplewskiego — Osiek i Kałdowskiego — Śliwice udzielono Zarządowi absolutorjum. Dalszy punkt wybór nowego zarządu, postanowiono załatwić ze względu na wydatną pracę obecnego Zarządu w ten sposób, że uchwalono pozostawić Zarząd w tym samym składzie. Mianowicie należy do niego kol. Podlaszewski — Skórcz jako prezes, Seraficki — Pokrzydowo, zast. prezesa, Szczypiński — Pelplin, sekretarz, Bloch — Grudziądz, skarbnik, Mówiński — Kartuzy, Kałdowski — Chełmno, Rozwadowski — Gruczno, ławnicy. Wydział Kasy Pogrzebowej tworzą kol. Bloch — Grudziądz, Jackiewicz — Małe Tarpno i Ejankowski — Sarnowo. Składka członkowska włącznie abonamentu „Muzyki Kościelnej" wynosi 12,— zł rocznie, których jednak niektórzy z kolegów jeszcze dotychczas nie uiścili.

Wniosek o urządzenie kilkadniowych kursów dla starszych kolegów oddano Zarządowi do rozpatrzenia i ewtl. dalszego załatwienia. Termin do zgłoszenia się na członka Kasy Pogrzebowej przedłużono do 1-go sierpnia br. na tych warunkach, jakie przewiduje § 5 statutu K. P. Rok gospodarczy przesunięto z 1 stycznia do 31. 12. na 1. 7. do 30 czerwca ze względu na odbywające się, przeważnie w lipcu walne zebrania. Uchwalono poprosić Przew. Władzę Biskupią o rozstrzygnięcie sprawy wakacyj czyli urlopu wypoczynkowego. Podano także do wiadomości, że wdowie po śp. kol. Makowskim wypłacono wsparcie statutem przewidziane.

Obecnych na zebraniu oprócz gości i kandydatów szkoły organistowskiej było około 50 kolegów; usprawiedliwiło się 10. Tak liczny udział pomimo niekorzystnego terminu będzie zachętą do wydatniejszej pracy tak dla Zarządu, jak dla członków. Nadmienić wypada jeszcze, że na rekolekcje urządzone specjalnie dla pp. organistów, trzeba się zgłosić najpóźniej 2 tygodnie naprzód (około 15 czerwca br.) do Kurji Biskupiej w Pelplinie.

Po wyczerpaniu obrad staropolskiem pozdrowieniem „Niech będzie pochwalony" zamknął przewodniczący ks. prof. Wiśniewski zebranie.

Pokwitowanie składek

Nieźwicki - Pelplin 9,— zł; Masłowski - Król. Nowawieś 4,— zł; Brzeski - Dzierzążno 6,— zł; Reszka - Kruszyn 6,— zł; Karbowski - Grazawy 12,— zł; Szachta - Legbąd 4,— zł; Treder - Kielno 5,— zł; Bloch - Grudziądz 3,— zł; Stolc - Kiełpino 10,— zł; Makowski - Nowa Cerkiew 12,— zł; Rożyński - Toruń 14,— zł; Napiątek - Sierakowice 6,— zł; Rakowski - Tczew 6,— zł; Michałek - Szynwałd 10,— zł; Kałdowski - Śliwice 14,— zł; Kamper - Gniew 10,— zł; Stempa - Pieniążkowo 2,— zł; Czaplewski - Czersk 5,— zł; Kowalski - Lipinki 6,— zł; Klonecki - Nieżywiec 2,— zł.

Nuty

Fr. Olszewski: Preludja na organy, op. 8., zeszyt I. Nakładem Związku Organistów w Poznaniu, Poznań, 1928. — Z powyższego zbioru utworów organowych poznajemy fachowego muzyka, któremu trzeba przyznać prawo komponowania i prawo ogłaszania drukiem, a więc zainteresowania ogółu swemi kompozycjami, gdyż cechuje je dojrzała technika kompozytorska i znaczne opanowanie formy, bo nawet z tak trudnej formy, jaką ze względu na swój schematyzm jest forma fugi wyszedł twórca powyższego zbioru naogół obronną ręką. To zdanie wystarcza za całą recenzję, a na jej podstawie powinni pp. organiści poprzeć, przez rychłe wyczerpanie pierwszego nakładu, piękne usiłowania kompozytora, dążącego do wzbogacenia swemi dziełami naszej bardzo ubogiej literatury organowej. Wobec wartości tego zbioru nie będzie nikt uważał za poważny zarzut następujących krótkich uwag, które, być może, iż sam kompozytor uzna za warte rozważenia, a niejeden z czytelników-organistów zastanowi się nad własną praktyką i krytycznie przeglądnie dotychczasowy swój materjał, służący mu do preludjowania. Otóż zdaje mi się, że we wcale interesującem interludjum (victimae paschali laudes) popadł kompozytor pod sam koniec (9 ost. taktów) w rodzaj t. zw. „organistowskiej muzyki", której należy unikać. Druga uwaga dotyczy doboru tematów choralnych. Przez powracanie do tematów dobrze już przez innych wyzyskanych (ite missa est) stawia sobie kompozytor sam trudności przy usiłowaniach nowego, świeżego opracowania takich tematów. Czyż bowiem zupełnie logiczne, świadczące o poczuciu formy, zakończenie ostatniej fugi, wyzyskujące pierwszy motyw tematu nie jest jednak znowu trochę organistowską muzyką, acz szlachetniejszą niż poprzednio wspomniana. Przyjmując więc z całem uznaniem ten objaw zwracania się kompozytora do tematów choralnych życzymy mu, by jak najrychlej opublikował dalszy zeszyt, w którym oby jak najwięcej pojawiło się preludjow, opartych o tematy choralne zaczerpnięte z takich śpiewów, jakie naogół mało jeszcze wyzyskują kompozytorzy, a wiadomo, że dziedzina choralu jest bardzo bogata.

Wszystkie preludja można zaliczyć do grupy łatwych lub średnio trudnych, nadają się więc one znakomicie dla naszych stosunków. Zewnętrzna szata wydawnictwa staranna.

Ks. dr. H. F.

ZA DZIAŁ ORGANIZACYJNO-ZAWODOWY I OGŁOSZENIA ODPOW. ST. SIEDLEWSKI
ODBITO W DRUKARNI WYDAWNICZEJ FR. KRAJNY — W POZNANIU, STRZAŁOWA 2a

MUZYKA KOŚCIELNA

Miesięcznik Poświęcony Muzyce Kościelnej i Liturgji

Rok III Poznań, czerwiec 1928 Nr. 6.

Dr. Marja Szczepańska (Lwów)

U ŹRÓDEŁ POLSKIEJ WIELOGŁOSOWEJ MUZYKI KOŚCIELNEJ

W pracy p. t. „Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w 15-tym i 16-tym wieku“ (Kraków 1909) wspomina prof. Chybiński na str. 5—6 o fragmencie wielogłosowej mszy, zachowanym na karcie pergaminowej, pochodzącej według tego autora z końca 14-go lub początku 15-go wieku. Autor podaje krótki opis paleograficznych i muzycznych cech zabytku i zaznacza, że karta stanowiła okładkę drukowanej w 17-tym w. książki treści religijnej, pochodzącej — jak sam zabytek — z Krakowa Karta ta, poprzednio własność wymienionego autora, znajduje się obecnie jako stały depozyt w bibljotece Instytutu Muzykologicznego Uniwersytetu Lwowskiego i ma sygnaturę „F. 12“ (fragment 12 rękopiśmiennych zbiorów Instytutu). Cennym tym zabytkiem zajmiemy się szczegółowo w niniejszej pracy.

Karta pergaminowa ma format 38.5×28 cm. Wchodziła niewątpliwie w skład obszerniejszego rękopisu, z którego została wycięta i użyta do oprawy książki, na co wskazują zagięcia jej brzegów i środka, oraz wytarta i prawie zniszczona jedna strona, stanowiąca zewnętrzne strony okładki. Można zatem odczytać i zrekonstruować prawie w całości tylko treść jednej strony, treść zaś drugiej rozpoznać tylko częściowo. Na treść karty składają się następujące utwory wzgl. ich części:

Str. 1: I. anonimowe „Sanctus“, przypuszczalnie dwugłosowe, z powodu wytarcia i zniszczenia tej strony karty prawie zupełnie nieczytelne.

Str. 2: I. anonimowe „Gloria“ na dwa głosy, zachowane w całości.
II. anonimowe „Kyrie“ prawdopodobnie na dwa głosy, z których — sądząc po kluczu — zachowany jest głos niższy.

Z powyższego zestawienia wynika, iż rękopis, z którego wycięto kartę, był podobnie jak szereg rękopisów 14-go i 15 go wieku zbiorem wielgłosowych opracowań tekstów z „Ordina-

rium Missae", choć z braku dowodów nie moglibyśmy wykluczyć utworów kościelnych innej treści. Biorąc pod uwagę trzy dotychczas znane mi polskie rękopisy z utworami wielogłosowemi z I. połowy 15-go wieku, możemy ze znacznem prawdopodobieństwem wykluczyć utwory z tekstami niełacińskiemi także w tym czwartym zaginionym rękopisie, z którego pochodzi nasza karta. Poza tem zauważamy, że rękopis ten był w swej zawartości zbliżony do szeregu tych kodeksów 14-go i 15-go wieku, w których nietylko znajdowały się c y k l e mszalne, ale i również części mszy uporządkowane według następstwa liturgicznego g r u p a m i, jak np. po kilka „Kyrie", po kilka „Gloria" itd., jak to widzimy w niektórych obcych rękopisach z I. połowy 15-go wieku, ze słynnym Old Hall Manuscript na czele, a również i jednym polskim rękopisem z tego czasu. Zaginiony rękopis mógł być w swym bezplanowym układzie zbliżony do znanego rękopisu 52 bibljoteki Ord. Hr. Krasińskich w Warszawie. Widzimy bowiem na naszej karcie następstwo: Sanctus — Gloria — Kyrie, nie zaś odwrotnie, z opuszczeniem „Credo", współcześnie jeszcze dość często się zdarzającem. Sądząc po bardzo starannem piśmie naszej karty, zaginiony rękopis był sporządzony nawet troskliwie i był ozdobiony inicjałami (czerwonemi) i ornamentami (czarnemi).

Wskutek częściowego zniszczenia karty okazało się możliwem do odtworzenia w całości tylko „Gloria", oraz jeden głos „Kyrie", ten ostatni z małemi lukami z powodu dziur w karcie. „Sanctus" na odwrotnej (pierwszej) stronie karty jest zupełnie wytarte. Pozostały tylko litery **S** (Sanctus) i **P** (Pleni), jakoteż mały nutowy fragmencik. Z powyższych powodów możemy zająć się w niniejszej pracy tylko dwugłosowem opracowaniem tekstu „Gloria", uwzględniając pomocniczo i w razie potrzeby głos „Kyrie", zaś ze względów formalnych częściowo i „Sanctus".

Paleograficzna strona naszego zabytku nie przedstawia żadnych szczególnych cech. Na czarnych pięciolinjowych systemach są wpisane również wyłącznie czarne (pełne) znaki mensuralne; barwą czarną pisany jest także tekst. Znaki dla „tempus" i fermaty (te ostatnie tylko w „Kyrie") oraz inicjały i linje wężykowate pomiędzy poszczególnemi słowami tekstu są wykonane czerwoną minją. Notacja zabytku jest typową dla II. połowy 14-go i I. połowy 15-go wieku. Znajduje tu zastosowanie notacja staromensuralna typu francuskiego, bez żadnych właściwości notacji włoskiej. Z pojedyńczych znaków mensuralnych występują wszystkie wartości, znane i ustalone już przez Filipa de Vitry [1]) a więc: maxima (raz, w niższym głosie „Gloria"), longa (tamże, w kadencjach i kilkakrot-

1) J. Wolf, Handbuch der Notationskunde, tom I, Lipsk 1913, str. 331.

nie poza niemi), brevis, semibrevis i minima. Ligatury wykazują również wszelkie cechy notacji z przełomu wieku 14-go na 15-go. Jest ich bardzo wiele, szczególnie w głosie niższym (tenorowym), który to głos w „Gloria" jest złożony z samych ligatur, z wyjątkiem dwóch samodzielnych long oraz części „Amen", zawierającej też wartości mniejsze (semibreves, minimae). Ligatury są rectae i obliquae i kombinowane; obejmują 2—7 nut z zastosowaniem praw mensuralnych, jak „proprietas" i „perfectio". Mamy więc ligatury „cum proprietate", „sine proprietate", „cum opposita proprietate", „cum proprietate et perfectione", „sine perfectione"[2]). Jeden raz występuje znana już w epoce frankońskiej ligatura z nutami umieszczonemi pionowo ponad sobą[3]), co spotykamy też w innych rękopisach polskiego pochodzenia. „Color" nie znajduje zastosowania, które byłoby zresztą zbyteczne, ponieważ zmiana taktu, nigdy chwilowa, obowiązuje zawsze przez dłuższy przeciąg czasu (samodzielny większy ustęp), co jest zaznaczone zawsze osobnym znakiem dla „tempus". Znaków tych mamy dwa: jeden (C) w częściach skrajnych „Gloria", drugi (C) zaś w części środkowej (Qui tollis). Znaki te są wpisane w obydwóch głosach „Gloria". Pierwszy jest znakiem dla „tempus imperfectum", przyczem ugrupowanie nut w ustępach zaopatrzonych tym znakiem wskazuje na „prolatio maior", tj. na nasz takt 6/2 [4]) Znak drugi, również wprowadzony w 14-tym wieku, oznacza „tempus imperfectum diminutum", z równoczesnem zastosowaniem „prolatio minor",[5]), jak na to wskazuje również ugrupowanie nut[6]). W zachowanym głosie „Kyrie" pojawiają się znaki „temporis imperfecti" oraz „temporis imperf. cum prolatione perfecta". Z innych szczególnych znaków mensuralnych wymieniamy częste „punctum augmentationis" oraz (w „Kyrie") fermaty na początku każdej części nad znakami longi; fermaty te posiadają kształt „cardinalis", wspomnianej na pocz. 15-go wieku przez Anonima X. [7]) „Custos" posiada znak neumy „podatus", co jest zasadą w zabytkach zanotowanych notacją mensuralną nowszą, t. biało-czarną [8]) W rękopisach polskich i obcych, mających zastosowaną notację mensuralną starszą, posiada „custos" z reguły kształt minimy, zaopatrzonej pojedyńczym lub podwójnym haczykiem. Nie może zatem karta nasza pochodzić z czasów wcześniejszych, przed powstaniem

2) Wolf op. cit. str. 254—255.
3) H. Riemann, Kompendium der Notenschriftkunde, Ratysbona 1910, str. 84.
4) Wolf, Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460, tom I, Lipsk 1904, str. 152.
5) Wolf, Handbuch, str. 345.
6) Wolf, Geschichte der Mensuralnotation, tom I, str. 152.
7) Wolf, Handbuch, str. 385.
8) Wolf, Geschichte der Mensuralnotation, tom I, str. 306 i 379 oraz Wolf, Handbuch, str. 385.

np. rękopisu nr. 52 bibljoteki Ord. Hr. Krasińskich, lecz z czasów późniejszych, co jednakże nie dowodzi, iż styl muzyczny naszego zabytku jest również późniejszy. Jest bowiem właśnie przeciwnie.

O kombinacji kluczy (w kształcie litery C) możemy mówić oczywiście tylko odnośnie do „Gloria", jako utworu całkowitego. Znajdujemy tu konieczną z natury rzeczy kombinację dwóch kluczy C, mianowicie sopranowego i altowego, jako normalne zestawienie dla wysokich pozycji w dwugłosie [9]. Ambitus poszczególnych głosów obejmuje: w głosie górnym oktawę c'—c", zaś w dolnym nonę e—f'. Pojemność tych głosów obejmuje rejestr sopranu i tenoru. Identyczne kombinacje kluczy wykazuje cały szereg dwugłosowych utworów polskich w rękopisach I. połowy 15-go wieku. W głosie niższym w „Gloria" wpisany jest obok klucza znak bemola, którego brak w głosie wyższym, co było współcześnie zjawiskiem powszechnem, a co spotykamy również w rękopisach polskich. Z diez zauważamy znak krzyżyka przy „c" (raz w „Gloria", 3 razy w „Kyrie") oraz przy „h" (raz w głosie górnym w „Gloria").

Tekst „Gloria" zgadza się najzupełniej z ogólnie przyjętym i nie zawiera tropów [10]). Wpisany jest tylko w głosie górnym. Natomiast w głosie dolnym są wpisane tylko początkowe słowa ustępów, nadto na samym początku tego głosu jest umieszczone słowo „Tenor", gdy głos górny jest według ówczesnej praktyki nienazwanym. W głosie górnym tekst jest traktowany zgłoskowo, przyczem nie zawsze akcent muzyczny przypada na akcentowaną zgłoskę. Nuty wartości krótszej otrzymują zgłoskę akcentowaną, a sąsiadujące z nią nuty wartości dłuższej otrzymują zgłoski nieakcentowane. Stąd powstają takie niedokładności, jak: „bo-n a e", „vo-l u n-ta-t i s", „tu-a m", „De-u s", „ag-n u s", „Pa-t r i s", „so-l u s". Są to akcenty, które w 16-tym wieku bywają nazywane „francuskiemi". Tekst mimo to jest podłożony starannie i nie budzi żadnych wątpliwości. (c. d. n.)

Prof. Dr. Zdzisław Jachimecki (Kraków)

NOWE WYDANIE PSAŁTERZA MIKOŁAJA GOMÓŁKI

Melodje Mikołaja Gomółki do psalmów Dawida w genjalnej parafrazie Jana Kochanowskiego ukazały się w Krakowie w r. 1580. Do naszych czasów dochowało się zaledwie kilka egzemplarzy we wielkich bibliotekach krajowych. Do rąk brali je tylko ci z miłośników starej muzyki, dla których archaiczność

9) Ehrmann, Die Schlüsselkombinationen im 15. und 16. Jahrhundert, w „Studien zur Musikwissenschaft", XI Heft, str. 62.
10) Liber usualis missae, Romae-Tornaci 1923, str. 2.

kluczów i sposób pisania muzyki bez pomocy kresek taktowych nie przedstawiał trudności. Takich było u nas zawsze bardzo mało. dlatego też Psalmy Gomółki stały się zapomnianym skarbem dawnej muzyki polskiej. Jeszcze w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku zaczęto próbować czyby się nie dało przywrócić je do życia. Ale — najszlachetniejszą myślą podyktowane — usiłowania Józefa Cichockiego nie wydały jakiegoś poważniejszego rezultatu, ani w czasie ukazania się jego po dyletancku zrobionych transkrypcyj psalmów na współczesną modłę, ani tem bardziej później. Drugim, który usilnie starał się Psalmy Gomółki ożywić był zasłużony muzykograf warszawski, Aleksander Poliński. Poliński dokonał wydania kilkunastu psalmów. W pierwszych latach bieżącego stulecia zaczęły Psalmy Gomółki wywierać jakiś magiczny urok na młodsze pokolenie muzykologów polskich. W niedługim odstępie czasu przedstawiono w uniwersytecie wiedeńskim dwie aż dyssertacje doktorskie na temat Psalmów Gomółki. Autorem pierwszej był podpisany, drugą napisał dr. Józef Reiss. Pod wpływem prac tych powziął profesor Guido Adler myśl wydania Psalmów w ramach pomnikowego wydawnictwa „Denkmaler der Tonkunst in Oesterreich“. Wybuch wojny przekreślił ten projekt, bardzo korzystny z punktu widzenia nauki i ogólnego interesu kultury, ale mniej sympatyczny pod względem narodowym. Bądź co bądź skazywał on dzieło kompozytora polskiego na utonięcie w morzu niemieckości i siłą faktu przesłaniał nieco polskość jego pochodzenia. Ponieważ jednak nie było mowy, ażeby Psalmy mogły się ukazać w szacie polskiego wydawnictwa, zamiar profesora Adlera był jedynym realnym sposobem powołania Psałterza do nowego życia.

Kiedy we wolnej Polsce powstał projekt stworzenia wydawnictwa zabytków starej muzyki polskiej, sprawa Psałterza Gomółki wysunęła się na jedno z naczelnych miejsc. Niedługo jednak w powodzi inflacji rozpłynęły się przeznaczone na ten cel fundusze. Ponownie i Gomółka został skazany na zapomnienie. Znaleźli się jednak ludzie, którzy postanowili za wszelką cenę doprowadzić do wydania Psalmów. Autor znakomitej rozprawy o Gomółce (wydanej w r. 1912 przez Akademję Umiejętności) dr. Józef Reiss, oddał naukowo dokonaną transkrypcję psalmów redakcji „Muzyki i Śpiewu“ w Krakowie celem ogłaszania ich jako dodatku pisma. Z pozoru rzecz zupełnie normalna. Odrazu jednak musimy dodać, że był to ze strony uczonego czyn bezinteresowny, wprost ofiarny. To — naturalnie — jest w naszych stosunkach rzeczą tak samo przez się zrozumiałą, że nikt pewnie nie będzie skorym przypisać uczonemu szczególnej zasługi. Społeczeństwo polskie wymaga ze strony uczonych całopalenia i nawet nie zwraca już uwagi, kiedy przechodzi koło tych ogni z ducha i serc. Obok uczonego stanął przy tym ołtarzu pracy i poświęcenia redaktor „Muzyki i Śpiewu“, p. Roman Ferek. Znów człowiek niecodzienny. Meloman, fanatyczny wielbiciel organów,

poświęcający odpoczynek o świcie dnia grze na kościelnym instrumencie, autor bardzo dobrze informującego podręcznika o tonacjach kościelnych, oto Roman Ferek. „Muzykę i Śpiew“ wydawał p. Ferek w całem tego słowa znaczeniu własnym kosztem. W r. 1923 zaczęły się ukazywać w piśmie tem jako dodatek psalmy Gomółki. Nikt nie wiedział wtedy że nuty te składa nie płatny robotnik, lecz drukarz-amator, w dodatku kobieta. Była nią córka p. Ferka, p. Stanisława Ferkówna, naówczas uczennica gimnazjum. W r. 1926 „Muzyka i Śpiew“ przestały wychodzić. Wydawnictwo Psalmów doprowadzono tylko do czterdziestu. Ale praca nad Psałterzem nie skończyła się. Przed niedawnym czasem ukazała się w handlu wytwornie drukowana książka p. t. „Mikołaj Gomółka — melodje na Psałterz Polski z r. 1580“. Obejmuje ona wszystkie, w liczbie 150, psalmy. — Uczennica gimnazjum z r. 1923 została tymczasem słuchaczką uniwersytetu. Jak niegdyś tak i dzisiaj nie znajduję dość gorących słów na wyrażenie podziwu dla tej pracy pełnej cichego poświęcenia, jaśniejącej najpiękniejszym idealizmem. We Francji za czyny takie nadają nagrody naprawdę zaszczytne: medale cnoty.

To nowe kompletne wydanie Psalmów przeznaczono dla szerokich kół miłośników muzyki kościelnej. Nie przyjęło więc ono typu wydawnictw naukowych, co w zakresie publikacyj starej muzyki wyraża się przedewszystkiem zatrzymaniem dawnych kluczów itp. rzeczy, które ze względu na praktyczność mogą być śmiało, a nawet powinny być, pomijane. Wierne oryginałowi wydawnictwo dra Reissa zostało ujęte we formę partyturową, t. zn. przedstawia cztery głosy na dwóch systemach. Z formą taką są dobrze obeznani nasi śpiewacy chórowi. Wobec możliwości jednorazowego tylko podpisywania tekstu między dwoma systemami nut wynikają stąd pewne kolizje przy końcówkach fraz, nie pokrywających się z całą ścisłością w odniesieniu do wierszy poezji. Styl psalmów Gomółki, wahający się pomiędzy istotną homofonją a polifonją, pociąga za sobą pewną płynność w klauzulach, której wydanie partyturowe nie może uwzględnić. Mając to na uwadze, ale tylko to jedno, możemy uznać wydawnictwo dra Reissa jako wręcz znakomite, pod względem naukowym spełniającym wszystkie wymagania. Nikt bardziej od naszego wielce zasłużonego muzykologa krakowskiego nie był powołanym do dokonania tego wydawnictwa. Profesor Reiss włożył w pracę nad Gomółką nieporównany zapał, ukochał każdą nutkę wspaniałego dzieła ogarnął całość, jej styl i technikę w doskonały sposób, z całym krytycyzmem naukowym. Nic w Psalmach nie ukryło się przed jego badawczem okiem, każda melodja odsłoniła przed drem Reissem całą swoją treść, źródła każdego tematu stały się mu jasnemi. To co przy wydawnictwach starej muzyki przedstawia częstokroć największą trudność, mianowicie ustalenie tonacji danej kompozycji, zostało tutaj rozwiązane w sposób nie podlegający żadnej krytyce. Nie znajdziemy pewnie na Zacho-

dzie wielu wydawnictw, któreby na punkcie zastosowania akcydencyj, więc pod względem istoty harmonji i charakteru tonacji kościelnych mogły się równać z wydawnictwem dra Reissa.

Mamy więc nareszcie cudowne Psalmy Gomółki przywrócone życiu. Prawdziwe skarby wyrazu muzycznego tkwią w tych krótkich utworach, utrzymywanych w najskromniejszej technice, ale wyposażonych w pomysły melodyjne o przedziwnej subtelności. Poetyczność nastrojów w psalmach, frapujące oryginalnością śmiałości harmoniczne, realizm ilustracji dźwiękowej — wszystko to razem wywołuje nieporównane wrażenie w czasie słuchania Psalmów, nawet na słuchaczach przywykłych do skrajnie nowoczesnej muzyki, więc o przytępionej wskutek tego wrażliwości na muzykę pozbawioną ostrości środków współczesnej dyssonansowości. Ponieważ siła kultury jakiegoś narodu polega przedewszystkiem w jej ciągłości, powinniśmy dążyć do wcielenia Psalmów Gomółki do naszego repertuaru muzyki religijnej. Możemy szczycić się posiadaniem tych kompozycyj, które skromny twórca przeznaczył wprawdzie „nie dla Włochów — dla Polaków, dla naszych prostych domaków“ — ale które mimo to przedstawiają w swoim rodzaju wysokie szczyty sztuki.

Zygmunt Latoszewski

Z DZIEJÓW KAPELI KOŚCIOŁA OO. FILIPINÓW W GOSTYNIU

Z okazji koronacji cudownego obrazu Matki Boskiej.

W niedzielę, 24 czerwca br. Ks. Prymas Kardynał Dr. Hlond dokona w obecności Nuncjusza Apostolskiego Ks. Arcybiskupa Marmaggi'ego uroczystego aktu koronacji cudownego obrazu N. Marji Panny w kościele OO. Filipinów w Gostyniu. Nie zbraknie zapewne przy tej wspaniałej i podniosłej uroczystości także śpiewów liturgicznych, lecz nie wykona ich już kapela klasztorna, która niegdyś w kościele na Świętej Górze gostyńskiej istniała i przez dwa prawie wieki uświetniała nabożeństwa w kościele OO. Filipinów.

Jej dziejami, które obejmują okres od ufundowania klasztoru gostyńskiego przez Adama Konarzewskiego w drugiej połowie 17-go wieku (1668) aż do chwili kasacji klasztoru w r. 1876 przez rząd pruski, należałoby się zająć szczegółowo, zbyt mało bowiem wiemy o naszej przeszłości muzycznej w Wielkopolsce, a czas po temu najwyższy, żeby mroki historji naszej muzyki kościelnej rozświetlić. Tymczasem możemy tylko podać kilka ogólnikowych danych o tej kapeli gostyńskiej, mianowicie wiadomości już niegdyś drukiem ogłoszone w I. tomie książki p. t. „Pamiątka jubileuszu dwuchsetletniego zgromadzenia XX. Filipinów na Górze Świętej Gostyńskiej“ Poznań 1869 r.

Mało znana ta książka dostała się przypadkowo do rąk moich, a wertując jej karty, znalazłem szereg wiadomości o dziejach kapeli gostyńskiego klasztoru; warto je na tem miejscu zestawić i może przez to ocalić tę ważną dla historji polskiej muzyki kościelnej wiadomość przed przeoczeniem, albo zgoła zapomnieniem.

Anonimowy autor książki czerpał materjał do swej pracy z rękopiśmiennej Kroniki Kongregacji*), napisanej w r. 1836 przez X. Domikowskiego, proboszcza zgromadzenia OO. Filipinów w Gostyniu; pozatem autor sprawdzał podane w kronice fakty w odnośnych dokumentach. Z tych więc relacyj dowiadujemy się nasamprzód, że w kościołach XX. Filipinów muzyka wprowadzona jest przepisem Instytutu św.: „w którym są czasy i uroczystości podane, na urządzenie nabożeństwa z wspaniałością okazalszą". Autor dalej podkreśla, że zadośćuczynienie temu przepisowi nie było łatwe, t. zn. zebrać odpowiednią kapelę, więc śpiewaków i instrumentalistów na stałą służbę w miejscu tak odosobnionem i dalekiem od środowiska większego (w tym wypadku Poznania), skądby można było ewentualnie przy odpowiednich uroczystościach wypożyczać sobie śpiewaków i muzyków. Trzeba było więc utrzymywać stałą kapelę i istotnie od samego początku istnienia gostyńskiego klasztoru św. Nerjusza kapela taka istniała. Autor przytacza na dowód tego dokument wizytacji biskupiej z r. 1701, w którym wspomina się o odprawianiu pierwszej mszy św. o godz. 5-tej rano „przy graniu organ, głosie śpiewaków i rozmaitego rodzaju instrumentów". Także od samego początku istniał fundusz osobny na utrzymanie kapeli, fundusz wyznaczony przez samego założyciela gostyńskiego oratorjum Filipinów, wspomnianego już Adama Konarzewskiego. Fundusz z czasem wzrastał np. za przełożeństwa X. Ładyńskiego (1745—48), dalej z legatu panny Anastazyj Szpakowskiej i brata Piotra Olszewskiego (około 1740), „który uczynił zapis na muzykę i na śpiewanie godzinek o Niepokalanem Poczęciu Najśw. Maryi Panny".

Z licznych opisów różnych uroczystych nabożeństw, jakie kronikarz X. Dominikowski przytacza, a za nim autor naszej książki często wspomniane jest pokrótce, że kapela brała w tych nabożeństwach udział. Dowiadujemy się też coś niecoś o tem, jaki był jej skład i jakie obowiązki. Autor książki powiada, że w roku teraźniejszym (a więc pisania książki 1868) orkiestra (!) kościelna składa się z 13 osób, w tej są cztery głosy śpiewane, dwoje skrzypiec alto Viola, dwa klarnety lub flauty, dwie waltornie, kontrabass i organy. Ta statystyka nie dowodzi oczywiście, że taki był zawsze skład kapeli gostyńskiej. Przeciwnie wzmianka autora, że za rządów X. Domini-

*) „Zbiór wiadomości o świętej Górze pod Gostyniem, osiadłej przez Kongregację Oratorii św. Filipa Neriusza, ukończony 21 września 1836 r." 649 str. in fol.

kowskiego „znacznie się podniosła muzyka kościelna“ dowodzi jasno zmienności jej kolei, także inna wzmianka „że grywanie w dniu św. Filipa na ganku czyli balkonie nad bramą kościelną marszy zaniechano od niejakiego czasu, podobno dla niedostatku dętych instrumentów“ świadczy o przemianach w składzie kapeli.

O kierownikach kapeli dowiadujemy się, że przełożonym chóru bywał wybrany zawsze, jeden z kapłanów, zaś tak organista jak dyrektor mają obowiązek za osobnem wynagrodzeniem od Kongregacyi, ćwiczyć chłopców i panienki (!) w muzyce. Z pomiędzy braci, którzy należeli do kapeli wymienia kronika, a za nią autor książki: 1. brata Józefa Szyfczyńskiego „doskonały w umiejętności muzycznej i bardzo pilnego w chórze“, zmarłego 25 sierpnia 1730 r. — 2. kleryka Jana Lohra, rodem z Czech, ucznia filozofji, przyjętego jako znającego muzykę“, umarł 14 lipca 1753. — 3. brata Błażeja Nesselskiego „dobrze biegłego w sztuce muzycznej“, umarł 24 grudnia 1777, licząc 78 lat. — 4. brata Euzebjusza Malińskiego, organistę, zapisanego 23 marca 1780 r. — 5. brata Wacława Wagnera, rodem z Czech, który wstąpił 27 stycznia 1779 r. wspomina o nim autor (za kronikarzem) na innem miejscu, że gorliwie służył kapeli kościelnej swemi zdolnościami, że oddał usługi Kongregacyi i okolicy, ćwiczeniem młodzieży w muzyce. — 6. brata Romana Podlaskiego, przyjętego 7 października 1866.

Jak widzimy spis ten jest więcej, niż fragmentyczny, a z kapłanów Kongregacji, którzy poświęcali się muzyce, podaje zaledwie nazwisko jednego X. Wojciecha Łukociewskiego, zmarłego 10 kwietnia 1790 r. Dowiadujemy się następnie jeszcze, że z uczniów, których brat Wacław kształcił, znany jest autorowi książki Andrzej Niestrawski, rodem z Gostynia, który pozostawił po sobie w pamiątce „wiele bardzo rzeczy, na nutach, własną ręką przepisanych; umarł jako dirigent i premier (!) muzyki w r. 1831. Po nim kierował chórem niejaki Leoski, kapelmistrz pułku księcia Konstantego w Warszawie. Po Marcinie Niedźwiedzińskim został w r. 1832 organistą Franciszek Koperski, a rodzony brat jego Maksymiljan, wykształcony w Wrocławiu, Dreźnie, Krakowie i Pradze, objął od r. 1839 urząd dyrektora i premiera. Ten ostatni wydał niektóre kompozycje jak: trzy msze łacińskie z orkiestrą; trzy offertoria i graduały z orkiestrą; pięć kompozycji na antyfonę „Vidi aquam“; trzy msze z polskim tekstem dla organistów po parafjach, w łatwy sposób ułożone na trzy głosy z organami; jedną mszę łacińską na jeden głos z organami dla mniejszych kościołów parafjalnych.

Co i kiedy kapela miała wykonać, mówiły tablice, zawieszone na chórze, a obejmujące wszystkie uroczystości całego roku. Cytujemy tu dla przykładu niektóre pozycje:

1. Stycznia zaczyna się nabożeństwo o godz. 7; przed Summą grają się simfonie; w wigilję tegoż święta odbywają się Nieszpory. — 14 lutego św. Walentego: Prymaria z kapelą, jak dnia każdego, kazania i Summa. — Nieszpory w trzy dni mięsopustne są po skończonym Różańcu; po kazaniu na nich gra się adagia, dopóki processya nie wyjdzie ze zakrystyi: po skończonem nabożeństwie: marsz na chórze. — W każdy Piątek czterdziestodniowego postu bywa passia z kazaniem; gra się Stabat Mater lub adagia. — W wielki Piątek o godz. pół do 9 rozpoczynają się ceremonie; w nich śpiewa się Popule me, a na processyi do grobu: Recessit pastor, i to na głosy bez instrumentów. Po południu od 11 do 3 grają się przy grobie adagia; po ciemnej jutrzni gra się Stabat Mater bez organ. — W Niedzielę Zielonych Świątek, rano o 5 godz. Jutrznia, Prymaria, simfonie; o 10 przed Summą gra się: Vidi aquam; po Nieszporach na ganku pięć marszów (!).

Dzieje kapeli gostyńskiej powinny być bliżej zbadane i zwłaszcza jak najprędzej przejrzany ewentualnie zachowany inwentarz nut, w którym z pewnością znajdowało się wiele oryginalnych polskich kompozycji kościelnych. Oby do poszukiwań tych zachęcił osoby powołane powyższy artykulik.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

MSZA PASTORALNA TOMASZA SZADKA (1578)

(„Dies est laetitiae“)

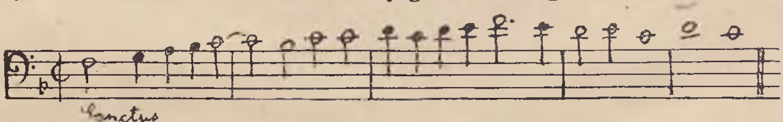
(Ciąg dalszy)

Ich klasycznym w tym względzie przedstawicielem był Clemens non Papa (zm. 1558), na co zwraca już uwagę P. Wagner[31]). Takie przykłady monotonji melodycznej, jakie z II mszy Clemensa cytuje Wagner, nie mają miejsca w mszy „Dies est laetitiae“ Szadka, a nawet w jego melodycznie słabszej mszy „Pisne me.“ Takim frazom o nikłym profilu zapobiega wyływ melodycznej formy, właściwej pieśni, oraz niezaprzeczenie wielki warjacyjny talent Szadka, poddającego frazy melodji kolędowej zmianom ornamentalnym i formalnym (poza cytatami równonutowych fraz z cantus firmus w tenorach). Zdarzają się wprawdzie powtarzania identycznych prawie fraz we wszystkich częściach mszy, jednakże nie prowokujących swą tautologją treściową. I jeśli zwróciliśmy uwagę na niewątpliwy wpływ właściwej pieśni, to równocześnie nie możemy wpływu tego uznać za dominujący w całej mszy, dlatego tylko, że zwraca na siebie uwagę. Melodyka tego dzieła bowiem nie sprzeciwia się temu, co nazywamy

[31]) Geschichte der Messe, tom I, Lipsk, 1913, str. 193—194.

charakterem kościelnym. Daleką jednak jest msza Szadka od stereotypowości. Niewiele też jest w niej szczegółów, któreby były zaprzeczeniem płynności. Ponadto liryczny pierwiastek od początku do końca mszy zaznacza się wyraźnie. Jest to liryka pogodna, stosująca się do przeznaczenia dzieła. W tych warunkach nie jest niczem dziwnem sporadyczne odzywanie się „tonu pieśni". Nie należy jednak sądzić, iż pieśniany charakter melodyki poszczególnych głosów przeniesiony jest na współdziałanie wszystkich głosów, jak to widzimy w wielu francuskich mszach opartych o chansony i naśladujących ich parlandową sylabiczność. Z drugiej strony jednak istnieje w epoce Szadka wiele mszy, w których melodyka jest bardziej obfitująca we frazy ozdobne, koloraturowe. Msza Szadka zajmuje pośrednie miejsce. Bogatsze są inne msze polskie pod tym względem, n. p. msza Leopolity.

Jednakże nie brak i w mszy „Dies est laetitiae" pięknych fraz koloraturowych, na które składa się szereg nut różnych wartości (z uwzględnieniem punktowanego rytmu). Przeważają wśród dłuższych fraz te, które składają się z 5 i 6 nut (w ilości 33 i 24). Dość liczne stosunkowo są frazy 7-nutowe (10). Nie brak jednakże i dłuższych, liczących 8, 9, 10, 12, 14, a nawet 17 nut, przyczem największa ilość najdłuższych melizmatów znajduje się — rzecz jasna — w „Sanctus", w którem głosy zwłaszcza w I ustępie znajdują największą sposobność do śpiewania szeroko rozprowadzonych fraz. Do najpiękniejszych zapewne fraz melizmatycznych, jakie znamy w polskich mszach wielogłosowych, należy partja altu na samym początku „Sanctus". Cytujemy ją w całości nie wątpiąc, że jest to równocześnie najpiękniejszy objaw inwencji Szadka i miara jego twórczego talentu:



Podobną moc inwencji osiągnął w II połowie XVI wieku w Polsce tylko Wacław z Szamotuł i Mikołaj Gomółka, do pewnego stopnia także Marcin Leopolita. O ileż niżej stoi inwencja melodyczna niejednego z wielkich i słynnych wówczas obcych twórców. Ale w powyższej frazie z „Sanctus" widzimy, że z elementem pieśnianym lub hymnowym był Szadek w bliskiej styczności.

Przechodzimy obecnie do omówienia stosunku poszczególnych głosów do tekstu. Tok melodyczny poszczególnych głosów jest wyrawdzie uwarunkowany przez cantus firmus i przez stosunek wzajemny głosów do siebie (o czem będzie mowa później), jednakże nie brak dowodów wpływu tekstu bądź na poszczególne czynniki melodyki bądź na rysunek poszczególnych fraz, mimo że widoczną jest przewaga pierwiastka muzyczno-konstruktywnego nad tendencją muzycznego symbolizowania lub nad pewnego rodzaju „gestykulacją" melodyczną, mającą na celu dobitne pod-

kreślenie szczególnego znaczenia słowa lub słów. Powtarzanie słów jest samo przez się podkreśleniem ich szczególnej wagi, jak to widzimy w każdej mszy XVI wieku, a więc i w mszy Szadka, niekiedy w połączeniu z zamiarem szerszego rozbudowania części mszy (Kyrie i Sanctus). Natomiast powtórzenie zarówno słowa lub słów jak i frazy ma zastosowanie zazwyczaj tam, gdzie treść tekstu ma charakter błagalny (powtarzanie prośby). Stąd zauważymy w „Gloria" Szadka powtorzenie trzykrotne słów „miserere nobis" i frazy (trzeci raz o kwartę wyżej) oraz „deprecationem (nostram)" dwukrotnie (z modyfikacją zależną od toku innych głosów). Że w „Kyrie" powtarzane jest słowo „eleison" kilkakrotnie i to z zastosowaniem koloraturowej frazy, to jest zjawiskiem powszechnem[32]). Ważność szczególna niektórych słów tekstu bywa podkreślana także w ten sposób, że towarzyszy im ozdobna fraza. Widzimy to w mszy Szadka przy słowach: Deus (Sanctus), Patris (Gloria i Credo), Christum (Credo), Jezu (Gloria), Filio (Credo), Agnus Dei (Gloria), Spiritus (Credo), Sanctus (Gloria i Sanctus), Omnipotens (Gloria i Credo), Incarnatus (Credo), Tibi (Gloria), vivificantem (Credo), Virgine (Credo), Ecclesiam (Credo). Ożywione melodycznie frazy ozdobne znajdujemy przy słowach: Gloria (Credo), Glorificamus (Gloria) i glorificatur (Credo). Szadek pragnął też przy słowach „mundi" i „terra" usymbolizować za pomocą dłuższych fraz ozdobnych pojęcie większej przestrzeni. Gdy przy słowie „judicare" umieścił frazę ozdobną, to osiągnął w ten sposób efekt szczególnie ważnego przypomnienia. Frazy te działają tem dobitniej, że zazwyczaj są odosobnione, czyli że w ich sąsiedztwie nie znajdują się frazy ozdobne, lecz frazy traktujące tekst sylabicznie. Niekiedy łączy Szadek konieczność podkreślenia ważnego słowa wraz z chęcia usymbolizowania jego treści. Widzimy to przy słowie „resurrexit" (Credo), gdzie ozdobna fraza przybiera kierunek wznoszący się. Czyni to zresztą i w innych miejscach na sposób ogólnie wówczas przyjęty. Przy słowach „Tu solus altissimus" (Gloria) dąży najwyższy głos w górę, czyniąc naprzód skok kwinty, potem zaś posuwając się łącznie do oktawy w górę. Przy słowach „et ascendit in coelum" (Credo) widoczny jest skok najwyższego głosu o kwintę i o sekundę w górę w tym samym kierunku. Jako konsekwencję tego szczegółu uznajemy po chwilowym spadku frazy wysokie tony przy słowach „sedet ad dexteram Patris", jakby wskazujące w niebo. Przy słowie „terra" (Sanctus) głos najwyższy śpiewa w niższej pozycji, przy „coeli" w wyższej, czyniąc nawet skok oktawy, przedzielony pauzą. Przy „descendit de coelis" (Credo) wszystkie głosy przechodzą w niższe pozycje; głos najwyższy śpiewa nawet o oktawę niżej niż tenor I i o kwintę niżej niż

---

32) Nie bierzemy tu pod uwagę powtarzania słów, wynikłego z zastosowania imitacyjnej techniki.

tenor II. Bezpośrednio potem śpiewa jednak o oktawę wyżej, powtarzając te same słowa; ale przy „descendit“ czyni skok o tercję w dół. Nie jest to ani przypadek ani też nie mamy tu do czynienia z zastosowaniem imitacji. Impuls dał mu cantus firmus, w którym przy słowie „tertia” znajduje się interwał tercji (b-g).

Nadto znajdujemy w mszy Szadka jeszcze inne środki, dzięki którym zwracamy uwagę na ważne słowa. Jest to mianowicie tonu wzgl. tonów, które w głównej tonacji utworu nie zachodzą i są możliwe do uzyskania tylko przez alterację lub modulację. Tonacja mszy Szadka jest transponowaną hipojońską do tonu f jako finalis (bemol jako znak przykluczowy). Ton „es” — o ten bowiem ton chodzi — znajdujemy w mszy Szadka kilkakrotnie, niekiedy zastosowany dla uniknięcia trytonu, niekiedy jednak z innych powodów, zwracając uwagę na siebie, a tem samem i na słowo, któremu towarzyszy. Dotyczy to (poza miejscami, w których groziłby tryton) następujących słów: „Pater” (Gloria), „Miserere” (tamże), „Incarnatus” (Credo – równoczesna modulacja do transp. doryckiej). Natomiast nie wprowadził Szadek tonu „es“ w miejscu najodpowiedniejszem, mianowicie przy słowie „mortuorum” (Credo), w czem mogły mu być wzorem msze i motety słynnych mistrzów ówczesnych. Jeśli chodzi o ekspressywną funkcję wszystkich głosów mszy Szadka na tle tekstu, to możemy również zwrócić uwagę na kilka szczegółów. Wspomnieliśmy już powyżej, że w zasadzie wszystkie głosy są prowadzone niezależnie i polirytmicznie (w wielu wypadkach polimetrycznie), że jednak często znajdujemy ustępy, w których rytmika jest izometryczna, tak iż ustępy takie przypominają rytmikę pieśni, w szczególności zaś francuskiej chanson. W takich ustępach jednak panują wartości nut mniejsze („minimy”). W kilku jednakże miejscach teksty wpływają na uspokojenie rytmiki, wprowadzając homofonję i wartości większe („semibreves”). Są to ustępy następujące: początki „Et incarnatus”, „Ex Maria Virgine”, „Et homo factus est”. Pod tym względem Szadek oparł się na znanych, gotowych wzorach ówczesnej mszy. Przeciwieństwem takiego „modus procedendi” jest wprawdzie również homofoniczny tok głosów, ale w wartościach mniejszych z zastosowaniem żywej deklamacji tekstu, jakby manifestującej siłę przekonania. Dotyczy to słów: „cuius regni non erit finis” i „Et in spiritum sanctum” (Credo). Pierwsze słowa są szczególnie plastycznie wyrażone muzyką: wszystkie głosy deklamują niemal sylabicznie i urywają po słowie „finis”, tworząc w trzech głosach pauzę („finis”). Byłaby to niezbyt szczęśliwa symbolika ze względu na słowo „non”, jednakże wprowadzenie pauzy tylko w trzech głosach przy równoczesnem snuciu cantus firmi w wartościach „semibreves” w tenorze II potęguje sens słowa „non”, gdy pauza ilustruje słowo „finis”. Jest to może efekt zamierzony przez kompozytora. Poza kadencjami bowiem, w których pauzują wszystkie bez wy-

jątku głosy, i poza ustępami imitacyjnemi, w których ilość pauzujących głosów kolejno się zmniejsza, nie spotykamy w mszy Szadka ani jednego miejsca, w którem wszystkie głosy oprócz tenoru wprowadzałyby równocześnie pauzę, aby po niej równocześnie rozpocząć dalszy ustęp. Dodać tu należy, że w odnośnem miejscu pauza powstaje na mocnej części taktu (pierwsza „minima") a rozpoczynają dalszy ustęp na słabej (druga „minima"), gdy tymczasem cantus firmus kroczy bez pauz[33]). Jeszcze pewne szczegóły zasługują na wzmiankę, ponieważ w mszach XVI wieku zachodzą dość często. Przy słowach „Qui tollis peccata mundi" alt i II tenor przechodzą całą gamę, ton za tonem, w kierunku dolnym (mundus-terra), aby usymbolizować cały ciężar „peccatorum". O modulacji do tonacji transp. doryckiej (z F do g), zastosowanej jedyny raz w całej mszy, przy „Et incarnatus", już była mowa. Mistrze XVI wieku stosowali w tem miejscu tekstu mszalnego zazwyczaj specjalne środki tonalno-harmoniczne, wyróżniające się od innych, a to dla wyrażenia mistycznego nastroju. Wreszcie wspomnieć należy, iż Szadek z lekka zaznaczył w rysunku melodyjnym części głosów różnicę słów „vivos et mortuos", każąc im przy ostatniem słowie poruszyć się w kierunku dolnym, niekiedy tylko w obrębie jednego interwału (skok o kwintę w dół przy tem słowie znajdujemy w wielu mszach i motetach XVI w.)

W całości zatem msza Szadka wprawdzie nie odznacza się niezwykłą plastyką w symbolizowaniu myśli zawartych w słowach lub zdaniach tekstu, jeśli pominiemy stereotypowe środki, stosowane wówczas powszechnie; jednakże zdradza artystę, któremu tekst nie przedstawiał się jako materjał nie dający impulsu twórczego dla myślącego i wrażliwego twórcy. Nie rozprowadza szerzej szczegółów o charakterze symbolizującym, ograniczając się do szkicowego niemal ich zaznaczenia. W ten sposób zresztą postępowało wielu wybitnych mistrzów ówczesnych (w pierwszym rzędzie Palestrina). Brak „Hosanna" w mszy „Dies est laetitiae" o czem była już mowa dawniej, nie daje nam możności stwierdzenia, czy Szadek byłby wprowadził tu zmianę taktu parzystego na nieparzysty, podobnie jak w swej drugiej mszy, dla zaznaczenia pogodnego nastroju. Zwrócić tu możemy przy tej sposobności uwagę, że w znanych dotychczas mszach polskich XVI wieku nie znajdujemy zmiany taktu na nieparzysty w „Hosanna". Zawierają one zmianę tę tylko w „Gloria" (msza Leopolity) lub w „Gloria" i „Credo". (obydwie msze Borka). Msza Klabona jednakże nie zawiera ani jednej zmiany taktu parzystego na nieparzysty, podobnie jak msza „Dies est" Szadka.

(C. d. n.)

---

[33]) Pauzy we wszystkich głosach po słowie „finis" znajdujemy w drugiej mszy Szadka i w mszy Leopolity. Mają one za zadanie oddzielić jeden ustęp od drugiego. Tu natomiast oddzielenie to jest zniweczone przez cantus firmus, postępujący dalej. Nagłe jednak zamilczenie reszty głosów tem silniejsze sprawia wrażenie.

Wiadomości bieżące

POLSKA

W drugiej połowie czerwca br. bawił w Poznaniu J. E. Ks. Nuncjusz Marmaggi. Dostojny gość dokonał w Seminarjum Duchownem odsłonięcia tablicy pamiątkowej, ku czci Ojca św. Piusa XI, który w r. 1921 jako nuncjusz papieski w Polsce wizytował poznańskie Seminarjum. Uroczystość uświetnił występ chóru katedralnego pod dyrekcją ks. dr. Gieburowskiego, który wykonał dwa motety okolicznościowe. Poprzednio już na mszy św., celebrowanej w kaplicy seminaryjnej przez J. E. Ks. Nuncjusza chór wykonał szereg utworów a cappella, między innemi „Kyrie" z Palestriny „Missa Papae Marcelli" „Sanctus" z „Missa Brevis" Andrea Gabrieli'ego a w czasie komunji św. alumnow Mozarta „Ave verum". Preludja organowe odegrał organista katedralny p. Józef Pawlak. Dodać należy, że w uroczystości odsłonięcia tablicy pamiątkowej uczestniczył także J. E. Ks. Kardynał Prymas Dr. Hlond.

Sławne oratorjum Mendelssohna „Eljasz" wykonał w czerwcu br. chór i orkiestra Państwowego Konserwatorjum w Poznaniu pod dyrekcją prof. Raczkowskiego i przy udziale solistów pp. Łabendzińskiej, Trąmpczyńskiej, pp. Prawdzica i Heisinga. Partję organową objął p Józef Pawlak. Trudny utwór przygotowano wzorowo i wykonano bardzo sprawnie.

Dyrygent chóru przy kościele N. P. Marji w Toruniu p. Zygmunt Moczyński obchodził w tym roku 35-lecie swej pracy pedagogicznej i dyrygenckiej. Jest on niestrudzonym pracownikiem w dziele pielęgnowania pieśni kościelnej, zarazem kompozytorem szeregu utworów muzyki kościelnej. W uznaniu zasług, położonych dla rozwoju muzyki kościelnej Stolica Apostolska przyznała p. Moczysńkiemu wysokie odznaczenie order papieski „Pro Ecclesia et Pontifice". Insygnia orderu wraz z dyplomem, podpisanym przez sekretarza stanu Kardynała Gaspariego, wręczył jubilatowi biskup chełmiński ks. dr. Okoniewski.

W Warszawie odbywają się co dwa tygodnie zebrania miejscowych organistów w celu studjowania chorału gregorjańskiego; odbyło się szereg takich zebrań. (Ps. Org.).

W skład Komisji Archidiecezjalnej na r. 1928 przy Warszawskiej Kurji Metropolitalnej weszli: ks. Napieralski (prezes), ks. Ślązak, ks. H. Nowacki, W Ratuszyński (sekretarz), T. Kozon i B. Rutkowski. Komisja rozpoczęła już swoje prace. (Ps. Org.).

Zarząd Tow. muzyki liturgicznej pod wezwaniem św. Grzegorza w Warszawie zorganizował Akademję ku czci św. Grzegorza. Słowo wstępne wygłosił ks. dr. Mausberger. Chóry pod dyrekcją ks. H. Nowackiego wykonały szereg śpiewów gregorjańskich i wielogłosowych.

W krakowskim kościele OO. Jezuitów na Wesołej dokonał poświęcenia nowych organów ks. prob. Ochenduszko T. J. Śpiewy religijne w czasie nabożeństwa odśpiewano pod dyr. pp. Wallek-Walewskiego i Flaszy, którzy zasiedli też do nowych organów.

Katolicka Agencja Prasowa doniosła, że w Wilnie zorganizowano przy Tow. muzycznem „Lutnia" szkołę dla organistów, na której prowadzenie Ministerjum Oświaty wydało odpowiednią koncesję. Szkoła będzie się mieściła w murach po-klasztornych, Kalwarji pod Wilnem. Kurs nauki ma trwać trzy lata. Dyrektorem mianowany został p. Kalinowski, organista bazyliki metropolitalnej. Wileńszczyźnie przybywa więc nareszcie uczelnia dla organistów, zaczyna się zatem nowa pomyślniejsza era dla muzyki kościelnej na wschodnich rubieżach Rzeczpospolitej.

Konkurs na utwory chóralne a cappella. Z okazji przyszłorocznych międzysłowiańskich zawodów chóralnych, Wielkopolski Związek Kół Śpiewaczych ogłasza konkurs na trzy utwory: jeden na chór męski, jeden na chór żeński i jeden na mieszany. Ze względu na to, że do zawodów tych staną tylko najlepsze chóry (Ikategorja) z całej Słowiańszczyzny, pożądanem jest nadsyłanie utworów tylko o wysokim poziomie tak artystycznym jak i technicznym, z uwzględnieniem faktury nowoczesnej, do tekstów autorów wyłącznie polskich o wysokiej wartości literackiej, o charakterze żywym, względnie kontrastującym, długości maximum około 10 minut (lecz nie za krótkich). Nagrody trzy: 500,— zł, 300,— zł, i 150,— zł za każdy rodzaj (męski, żeński jak i mieszany). Ostatni termin nadsyłania prac 15. września b. r. Adres: Sekretarjat Wielkopolskiego Związku Kół Śpiewaczych, Poznań, Półwiejska 35 z dopiskiem: na konkurs. Prace winne być opatrzone godłem, koperty zawierające nazwisko i adres kompozytora również. Konkurs dotyczy wyłącznie kompozytorów Polaków. Związek zastrzega sobie prawo nabycia odpowiednich, choć nie nagrodzonych utworów w cenie od 75,— do 100,— zł. Nagrodzone utwory stają się własnością Wlkp. Związku Kół Śpiewaczych. Skład sądu będzie ogłoszony osobno!

Dział Związku Chórów Kościelnych

Komunikaty Zarządu

Prace Zarządu Związku Chórów Kościelnych nad organizacją listopadowego jubileuszowego zjazdu polskich chórów kościelnych dla uczczenia 25-lecia ogłoszenia „Motu proprio" Piusa X o muzyce kościelnej, weszły w stadjum szybkiej realizacji ustalonego już programu. Zanim będziemy mogli podać szczegółowy program po wykonaniu różnych prac wstępnych już teraz ogólnikowo zaznaczamy, że przewidziane są obok odpowiednich referatów wybitnych naszych muzyków kościelnych, uroczyste nabożeństwa, w czasie których chóry poznańskie z katedralnym na czele wykonają m. in. mszę chorałową, mszę polifoniczną a cappella, mszę nowoczesną (Brucknera e-moll) oraz przeróżne polskie motety zarówno klasyczne jak współczesne. Także gra organowa w nabożeństwach tych zajmować będzie odpowiednie miejsce, a wreszcie i pieśń kościelna, wzorowo wykonana zabrzmi w czasie jednej z cichych mszy św.

Zorganizował się już reprezentacyjny chór kościelny w liczbie przeszło 100 osób, złożony z członków wszystkich poznańskich chórów kościelnych i już przystąpił do prób, ćwicząc 8-mio głosową mszę Brucknera. O postępach prac Zarządu w organizacji zjazdu informować będziemy systematycznie.

KRONIKA CHÓRÓW KOŚCIELNYCH

Skalmierzyce. Chór Kościelny pod wezw. św. Cecylji obchodzi dnia 1 lipca br. swą pierwszą rocznicę założenia z następującym programem: o godz. 10-tej uroczyste nabożeństwo, o godz. 12-tej posiedzenie, o godz. 5-tej po południu koncert i popisy chórów.

Do Związku Chórów Kościelnych wstąpił Chór Kościelny Poznań—Dębiec.

Pokwitowanie składek

Od dnia 16. 5. do 10. 6. br. wpłynęły składki od następujących chórów: Inowrocław (Chór Farny) 21,— zł.

NA MARGINESIE REGULAMINU SŁUŻBOWEGO

II.

Uposażenie organistów.

Sprawa podniesienia śpiewu kościelnego w parafjach naszych zależna jest m. in. od spełnienia zasadniczego warunku, jakim jest dostateczne uposażanie organisty. Nie będzie kwalifikowanych organistów tak długo, dopóki ich udotowanie będzie szwankowało, a przyznać trzeba, że położenie materjalne organisty, nawet egzaminowanego, jest w bardzo wielu parafjach smutne i pożałowania godne. Głosy, które w tej materji odzywają się z kół organistów, są ciężkiem, bolesnym oskarżeniem panujących stosunków; choć z drugiej strony należy stwierdzić, że w wielu parafjach uposażenie organisty jest dostateczne, a szereg parafii całkiem nie jest zdolny do wystarczającego opłacania organisty, zwłaszcza tam, gdzie kapitały przeznaczone na ten cel się zdewaluowały; są to jednak wyjątki, w zasadzie uposażenie organistów woła na cały głos o reformę. Dlatego nikt chyba nie weźmie za złe organistom, że przez swój Związek starają się o poprawę swego losu.

A Związek Organistów postępuje sobie w tej sprawie całkiem lojalnie, biorąc należyty wzgląd na miarodajne czynniki, a naprawy swego bytu oczekuje w pierwszym rzędzie od duchowieństwa i Władzy Duchownej.

Zdaje się, że czas najwyższy, ażeby duchowieństwo o tej sprawie mówiło. Związek Organistów, który projekt regulaminu przesłał m. in. do X. X. Dziekanów, z całem uznaniem i z uczuciem radości przyjął do wiadomości, że X. X. Dziekani odnoszą się do sprawy tej życzliwie, przesełając z odpowiedzią cały szereg uwag, wśród których nie brakło krytycznych.

Chyba nie potrzeba taić, że sprawa nie jest łatwa; wchodzą w grę rozmaite czynniki: zdolność finansowa parafii, możność beneficyata, obecna ilość ziemi organistowskiej — dalej, kwalifikacje organisty i jego praca, boć trudno siłę pomocniczą opłacać w równej mierze jak organistę egzaminowanego i pilnego — i wreszcie obowiązek Państwa wobec uposażenia organistów. Związek Organistów bowiem, wychodząc z założenia, że organista pełni służbę publiczną, i uwzględniając to, że dużo kapitałów organistowskich, złożonych w państwowych papierach zdewaluowało się, zwrócił się z wnioskiem do rządu i do sejmu, o wstawienie w budżet M. W. R. i O. P. pozycji na uposażenie organistów; rząd dotychczas pozycji takiej w budżecie nie wstawił, a sejm obecny niedawno temu większością głosów lewicowych odrzucił

wniosek postawiony w tej materji przez Ch. D.

Jakkolwiek jest, nie ulega wątpliwości, że sprawa poprawy bytu organistów da się w pewnej mierze przeprowadzić, jeśli całe duchowieństwo będzie się do niej życzliwie odnosiło, jeżeli parafje do pewnego podatku na ten cel poczuwać się będą, i jeżeli miarodajne czynniki nie przestaną kołatać o zasiłki dla organistów u rządu. Dla kapłana nie może to być sprawą obojętną, czy w osobie organisty ma człowieka gorliwego, sumiennego i rzetelnego pomocnika, czy też człowieka niezadowolonego, zdesperowanego i zgryźliwego wroga.

Poprawa bytu organistów, tak pod względem mieszkaniowym, jest dla duchowieństwa nobile officium; z załatwienia tej sprawy wypłynie dużo pożytku dla parafji i dla Kościoła.

Ks. W. F.

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI GNIEŹNIEŃSKO-POZNAŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

Jak już donosiliśmy w zeszycie majowym naszego pisma, odbędzie się od 2—14 lipca b. r. doroczny kurs dokształcający dla organistów archidiecezji gnieźnieńsko-poznańskiej w Poznaniu. W związku z przypadającym w jesieni egzaminem dla kandydatów organistowskich (dokładny termin podany będzie później) ogłaszamy już teraz ustalony regulamin egzaminu, który przedstawia się następująco:

Regulamin egzaminów organistowskich
na archidiecezję Gnieźnieńską i Poznańską.

Termin egzaminu ogłasza się w Kościelnym Dzienniku Urzędowym i w gazetach codziennych.

Zgłoszenia do egzaminu nadesłać należy przewodniczącemu komisji egzaminacyjnej najpóźniej 4 tygodnie przed egzaminem z dołączeniem: życiorysu własnoręcznie pisanego, świadectwa z odbytych nauk, świadectwa moralności od miejscowego proboszcza, metryki i 15 zł taksy egzaminacyjnej. Na egzamin zabiera kandydat przygotowane utwory organowe drukowane (por. I.).

W skład egzaminu następujące wchodzą przedmioty: 1. Gra organowa; 2. Teorja muzyki; 3. Śpiew; 4. Kierowanie chórem; 5. Historja muzyki kościelnej; 6. Liturgika.

W szczególności zaś winien kandydat 1. posiadać zdolność a) płynnego odegrania przygotowanego utworu drukowanego; b) odegrania bez trudu nieprzygotowanych łatwych utworów; c) improwizowania krótkich prostych przegrywek i modulacji; d) poprawnego towarzyszenia do chorału gregorjańskiego.

2. posiadać znajomość a) nauki o akordach, łączenia ich oraz modulacji; b) poprawnego czterogłosowego harmonizowania pieśni kościelnych; c) o ile możności zasad kontrapunktu, aczkolwiek niekoniecznie.

3. być obeznanym a) ze zasadami metodyki śpiewu, tj. sztuki śpiewania; b) z pieśniami kościelnemi; c) z teorją i praktyką chorału gregorjańskiego ze specjalnem uwzględnieniem chorału watykańskiego.

4. być wprawnym a) w dyrygowaniu; b) w czytaniu i odegraniu partytury wokalnej o 4 systemach.

5. mieć pogląd a) na rozwój chorału gregorjańskiego; b) na rozwój kościelnej muzyki wielogłosowej aż do najnowszych czasów.

6. znać a) księgi liturgiczne: mszał, kancjonał, graduał, antyfonarz; b) rubrycelę; c) ceremonje roku kościelnego; d) obowiązki zakrystjana.

Pokwitowanie składek

Od dnia 16. 5. do dnia 10. 6. br. wpłynęły następujące składki: Konieczny - Duszniki 3,— zł; Lebiotkowski - Smolice 12,— zł; Grajkowski - Spławie 6 — zł; Depczyński - Wieleń 5.— zł; Kedzierzyński - Bydgoszcz 10,— zł; Wojtuniak - Dolsk 5,50 zł; Jankowski - Bydgoszcz 10,— zł; Krajewski - Złotniki 10,— zł; Jaworski - Bydgoszcz 25,— zł.

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI CHEŁMIŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

Szanownym kolegom zwracamy uwagę na rekolekcje, urządzone dla organistów w czasie od 30. lipca do 3. sierpnia br. Zgłoszenia należy kierować do Kurji Biskupiej. Mamy nadzieję, iż koledzy zrozumieją doniosłość rekolekcji specjalnie dla nas urządzonych i liczny w nich wezmą udział. Koszta utrzymania za cały czas wynoszą 9,— źł. Jeżeli by ktoś i tak niskiej sumy nie mógł opłacić, a chętnie chciał brać udział w rekolekcjach, prosimy ażeby się zwrócił w tej sprawie do Zarządu Zw. Org., który się ewtl. o dalszą zniżkę postara.

Nekrologja

Podajemy do wiadomości, iż 28 maja br. zmarł w Karsinie kol. Wacław Wróblewski, członek związku i Kasy Pogrzebowej.

Pokwitowanie składek

Urbanowski - Szwarcerzowo 6,— zł; Gierszewski - Chojnice 12,— zł; Krajnik - Popowo Biskupie 2,— zł; Bona - Komorsk 6,— zł; Winkel - Ciepłe 8,— zł; Krzyżalewski - Bysław 3,— zł; Zaremba - Konarzyny 12,— zł; Wróblewski - Karsin 12,— zł; Maliszewski - Gostycyn 6,— zł.

LISTY NADESŁANE*)

W Nr. 4-tym Przeglądu Muz. z 20-go kwietnia 1928 r. pisze p. St. Wiechowicz w art. „Wielkie święto śpiewackie w Pradze“ m. innemi co następuje:

Nasi wybitni kompozytorowie wstydzą się twórczości chóralnej; ponieważ jednak chóry istnieją i śpiewać muszą, zgłaszają się przeto na dostawców niedorozwinięci analfabeci muzyczni lub organiści z 2-miesięcznym kursem harmonji w głowie, szerząc pomiędzy śpiewakami kult nieuctwa i ostatecznej nędzy muzycznej. Raz na zawsze chcielibyśmy zwrócić naszym tak licznym i tak niepowołanym „kompozytorom chóralnym uwagę że, aby pisać na chór nie wystarczy umieć połączyć tonikę z dominantą, czy jako tako zharmonizować na organach pieśń okolicznościową w kościele. Do tego potrzeba niepomiernie więcej — w każdym razie tyle, że wymaganiom tym owi „autorzy“ nigdy sprostać nie będą w stanie....“

Uważam za swój obowiązek oświadczyć, na skutek powyższej- enuncjacji, co następuje:

Primo: Zdaje mi się, że pod wpływem Fistiwalu p. Wiechowicz zapomniał w ocenie naszych stosunków o warunkach, jakie się na nie składają. Wiadomo przecie, że gros naszych chórów, chóry parafjalne, nie występują raz tylko do roku, lecz co tydzień i częściej. Ich zapotrzebowanie jest zatem ogromne. Jeżeli go więc wybitni muzycy nie zaspokoją, cóż w tem zgubnego, że mniej uzdolnieni, chociażby i organiści, starają się tę lukę zapełnić? Że to wypadnie częstokroć słabo

*) Za ten dział redakcja nie odpowiada.

i nieudolnie, nic w tem niepokojącego: jednego to odstraszy, innych pobudzi do dalszej pracy i usprawni ich do coraz to lepszych utworów. Częstokroć zdarza się, że jakiś tam zapomniany organista, chociażby tylko z 2-miesięcznym kursem, napisze coś bezpretensjonalnego a lepszego, niż ludzie o szerszem wykształceniu muzycznem.... Kto czuje w sobie iskierkę, powinien ją rozdmuchać. Artykuł p. W. onieśmiela kandydatów na wielkich muzyków, nie służy więc sprawie. Wszak mistrze nie rosną jak grzyby po deszczu. Co wartościowe, zostanie, resztę szybko pokryje kurz zapomnienia.

Dla dobra sprawy należy zwrócić uwagę wszystkim, których to obchodzi, ażeby komponowali nietylko dla chórów „festivalowych", lecz właśnie na chóry słabsze. Niestety panuje u nas obecnie manja stwarzania niepotrzebnych trudności. Co nie trudne — nie ładne! Myli się oczywiście, kto tak twierdzi. Dalej porównuje p. W. nasze stosunki muzyczne z czeskiemi. To porównanie także nie wytrzymuje krytyki. Wszak mieliśmy przeszło wiekową niewolę! W szkołach naszych nie rozbrzmiewała pieśń polska, a wdrylowana niemiecka, niechętnie przyjmowana, nie umuzykalniała ludu naszego. To jest moment bardzo ważny przy porównywaniu naszej twórczości i naszej odtwórczości z innemi narodami, moment, który powinno się przedewszystkiem uwzględnić. A pozatem! Czy p. Wiechowicz mierzy wszystkie chóry czeskie na miarę w Pradze słyszanych? Zdaje mi się, że i w tamtejszych wsiach i miasteczkach dzieje się podobnie jak na naszych, i tam i tu znajdą się obok wybitnych twórców niedorozwinięci i to dostawcy, którzy niemiłosiernie skalpują utwory — „robią robotę". Tak było i — bodaj będzie.

Sekundo: Pan Wiechowicz interesuje się w tym związku, stanem organistów. Nie pierwszy raz zabiera w tej materji głos. W Nr. 9/10 „Śpiewaka" z r. 1924-go np. czytamy: „Nauczycieli czegoś trochę nauczono, organiści się wcale nie uczyli, bo i poco? „A co z organistami począć?!" „Polski organista jest dla mnie usymbolizowaniem tego nędznego stanu, w jakim się znajduje muzyka, uprawiana u nas przez masy". I t. p.

Czy wolno w ten sposób uogólniać? W każdym zawodzie są tacy i — owacy, nie wyłączając nawet wybitnych muzyków. P. W. nie powinien nie wiedzieć że organiści byli całe wieki nieposlednim czynnikiem cywilizatorskim, i całe zastępy naszych najwybitniejszych twórców i odtwórców muzycznych — to właśnie organiści. Niech wymienię tylko Bacha, Haendla, Francka, Saint-Saënsa, Moniuszkę. A Nowowiejski? Poznała się na jego walorach szeroka publiczność, poznały miarodajne czynniki i ofiarowano mu kierownictwo pewnej placówki muzycznej. A kto tę kandydaturę utrącił? Ktoś z szeregów „wybitnych — naszych — muzyków". Z jakich powodów? — — Bo to — tylko organista....

A czasy niewoli zapomniane? Że pieśń polska nie zamarła, zasługa to w pierwszym rzędzie naszych organistów. Za to należy im się cześć i uznanie całego narodu.

Spodziewaliśmy się, że p. Wiechowicz, którego zresztą jako muzyka cenimy, potraktuje sprawy nasze z większą życzliwością, niż to z cytowanych enuncjacyj wynika. Zamiast nas poniżać, przydałoby się raczej uderzyć w jądro sprawy, przyłożyć siekierę do korzenia zła, ostro i dosadnie, a wtedyby p. Wiechowicz i nam pomógł i reprezentowanej przez siebie sprawie; postawienia śpiewu na wyższym poziomie bezsprzecznie więcej się przysłużył.

Mam nadzieję, że na tej drodze podamy sobie rękę i — w tym znaku zwyciężymy! Józef Pawlak.

ZA DZIAŁ ORGANIZACYJNO-ZAWODOWY I OGŁOSZENIA ODPOW. ST. SIEDLEWSKI
ODBITO W DRUKARNI WYDAWNICZEJ FR KRAJNY — W POZNANIU, STRZAŁOWA 2a

MUZYKA KOŚCIELNA

Miesięcznik Poświęcony Muzyce Kościelnej i Liturgji

Rok III Poznań, lipiec — sierpień 1928 Nr. 7/8

Ks. Dr. Hieronim Feicht (Fryburg)

NOWA MSZA X. BOVETA

„Messe du Divin Rédempteur"

(List ze Szwajcarji)

Popularny kompozytor romańskiej, t. j. francuskiej części Szwajcarji (Suisse romaine), X. Józef Bovet wystąpił z okazji 25-letniego jubileuszu chóru katedry św. Mikołaja we Fryburgu z dziełem, które przez swą oryginalność zwróciło na siebie uwagę sfer muzycznych całej ojczyzny kompozytora. Na premjerę mszy o Boskim Zbawicielu stawiło się kilkunastu wybitniejszych muzyków i sprawozdawców muzycznych z Szwajcarji bez względu na swe wyznanie religijne, więc muzycy z Berna, Lozanny, Genewy, Soleure, Sionu z M. Lauberem, prezesem stow. muzyków szwajcarskich na czele, a życzenia przesłali chórowi i kompozytorowi m. i. tacy muzycy, jak znany czytelnikom polskim Jaques-Dalcroze, Ansermet, Doret itd.

X. J. Bovet rodem z Sales (ur. 1879), miejscowości położonej w dystrykcie Gruyère zapoznał się z teorją i praktyką śpiewu gregorjańskiego w opactwie benedyktyńskiem w Seckau (Styrja), zaś wykształcenie ogólno-muzyczne otrzymał we Fryburgu od A. Hartmanna i M. P. Haasa. Poza stanowiskami muzycznemi drobniejszego znaczenia objął począwszy od r. 1909 posadę nauczyciela chorału w seminarjum trzech złączonych diecezyj (lozanneńskiej, genewskiej i fryburskiej) we Fryburgu. W r. 1911 zastępował przez kilka miesięcy znakomitego organistę E. Vogta (syna, † 1911), zarówno w czasie nabożeństw, jak i w czasie koncertów organowych, dawanych na słynnych organach A. Mosera. Przejściowo również zajmował Bovet stanowisko dyrektora konserwatorjum, później otrzymał stanowisko kierownika towarzystwa śpiewu i orkiestry miasta Fryburga, posadę tymczasowego kierownika „Landwehry", będącej urzędową orkiestrą Fryburga, wreszcie kierownictwo chóru mieszanego przy kościele św. Piotra, a od r. 1923 przy katedrze.

Na dorobek kompozytorski Boveta składają się przedewszystkiem popularne pieśni (ponad tysiąc) w najrozmaitszych układach, śpiewane powszechnie w Szwajcarji. Pieśń jest dziedziną najwięcej odpowiadającą rodzajowi talentu Boveta, w niej obraca

się kompozytor z całą swobodą i daje szereg dziełek, o niezaprzeczonej wartości. Z zakresu muzyki religijnej stworzył Bovet obok offertoriów i motetów cztery msze (nie wydane). Z dzieł wielkich rozmiarów należy głównie wymienić, trzyczęściowe oratorjum p. t. Dismas i świeżo wykonaną mszę p. t. Messe du Divin Rédempteur. Z praktycznej działalności na polu muzycznem należy wspomnieć o utworzeniu przez Boveta fryburskiej grupy śpiewaczej (La Groupe Choral Fribourgeois), zwanej we Fryburgu popularnie małym chórem X. Boveta. Grupa ta składająca się z 20 śpiewaków wybranych z najlepszych głosów fryburskich koncertowała z dużem powodzeniem w Lozannie, Genewie, Neuchatel, Bernie, Bazylei itd.

Ostatnia msza, pisana przez czas dłuższy, a wykończona ostatecznie na uroczystość jubileuszową chóru katedralnego jest zakrojona na bardzo wielkie rozmiary, bo wymaga jako obsady chóru mieszanego, chóru męskiego lewitów (wyraźnie: chóru duchownych zajmujących miejsce w presbiterium), chóru chłopięcego, solistów, wreszcie wielkiej orkiestry, dwojga organów i zespołu instrumentów dętych poza orkiestrą. Dzieło swe nazwał kompozytor poematem symboliczno-muzycznym ludzkiego odkupienia. Dla wytłumaczenia programu wydał twórca obszerny, bo czterdziesto stronicowy komentarz literacki, w którym obok objaśnienia programu wypowiedział swe poglądy na muzykę kościelną według piusowego Motu proprio, poglądy zasługujące na zupełne uznanie. Instrukcje papieskie, pisze autor, stanowią dla muzyka liturgicznego prawo, które żywo leży w sercu każdego twórcy muzyki kościelnej. Chcemy je spełnić skrupulatnie w najdrobniejszych szczegółach. Spostrzegamy w nich zresztą z radością swobodę, której niejedni nie spodziewaliby się w nich znaleźć i z powodu której robią nam nieraz krzywdę; znane jest przecież zdanie, iż wielu bywa często plus catholique que le pape.

Po wypowiedzeniu tego rodzaju creda artystycznego można było się spodziewać od kompozytora tylko dzieła nowoczesnego. Istotnie już czysto zewnętrzne, wzrokowe ramy, wśród których miano wykonać tę mszę budziły zdumienie, a przyznam się, że i trochę niepokój o liturgiczność dzieła. Miejsce, jakie zajmują śpiewacy, więc zarówno soliści, jak chóry (pisze X. B. w komentarzu) odgrywa również rolę ze względu na zamierzoną przez kompozytora symbolikę. To też orkiestra wraz z chórem mieszanym i solistami tego chóru znalazła pomieszczenie na chórze organowym nad drzwiami kościelnemi; chór męski alumnów seminarjum zajął miejsce w stalach, zaś chór chłopięcy przy małych organach, wzniesionych nad stalami; pozatem przenosili się jeszcze soliści stosownie do wskazówek partytury na wzniesienia dla otrzymania szczególnych efektów brzmienia, a wreszcie wspomniany zespół dęty umieszczono gdzieś w pobliżu czy za wielkim ołtarzem. Chór alumnów biorący udział w ceremonjach

liturgicznych, skupiał się od czasu do czasu na środku presbiterium, całą zaś, szeroko rozprowadzoną partję et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam śpiewał zwrócony do ludu. Z tego ustawienia wykonawców widzimy, że kompozytor dający takie reżyserskie przepisy śpiewakom znajdującym się w chórze kapłańskim wkroczył jednak głęboko w dziedzinę należącą już do ceremonjarza, z którym bodaj czy nie popadł w konflikt. — Wprawdzie schola kantorum ma i dziś jeszcze dużo swobody, bo np. soliści śpiewający swój versus alleluiaticus, czy nawet offertorium należące zresztą zasadniczo do chóru, gromadzą się nawet w takiem centrum, przestrzegającem ściśle ceremonji liturgicznych, jakiem jest Solesmes -- w środku presbiterium i tam je śpiewają. Jakkolwiek więc te nieznane liturgiście manewry chóru kleryckiego, jakkolwiek to ustawienie w pobliżu ołtarza zespołu instrumentów dętych, dostosowanych zresztą do obszaru kościoła i towarzyszących śpiewowi poważnie, w stylu, właściwym organom budzi wątpliwość co do liturgiczności tej mszy, niechciałbym jednak jeszcze na tej podstawie odmawiać dziełu cech mszy tolerowanej przez biskupa w czasie liturgji, gdyż w sprawach tych nie jestem jednak do tego stopnia kompetentny, bym mógł autorytatywnie rozwiązać dużo w tym wypadku nastręczających się wątpliwości.

Przechodzę więc do dziedziny stanowiącej moją specjalność, postaram się ocenić liturgiczność względnie nieliturgiczność tej kompozycji na podstawie jeszcze trudniejszej, bo czysto muzycznej, opierając się na wysłuchaniu dzieła i na komentarzu autora.

Dzieło jest oparte na całym szeregu tematów, z których dwa wysuwają się na plan pierwszy. Jeden z nich, nazwany tematem Wcielenia Syna Bożego jest zaczerpnięty dosłownie z trzeciego Creda, mianowicie z miejsca „et incarnatus est“. Jego opadający kierunek nadaje się znakomicie do ilustrowania zejścia Zbawcy na ziemię. On też stanowi temat przewodni (leitmotiv) dzieła. Drugi temat, nazwany tematem „reception humaine“ (termin trudny do oddania po polsku, oznacza „przyjęcie Zbawcy przez ludzi“) jest zaczerpnięty z początku pieśni „Adoro te, devote“. W przeciwieństwie do poprzedniej posiada ta melodja kierunek wznoszący się. Obok tych dwóch tematów pojawia się jeszcze szereg melodyj zaczerpniętych z chorału, jak „Ave Maria“, „Veni Creator“ itd. Ten dobór tematów świadczy bardzo pochlebnie o dążeniach kompozytora, pragnącego nowoczesne dzieło przepoić chorałem, pragnącego zastosować się do zalecenia instrukcji papieskiej, oświadczającej, iż kompozycja kościelna tem bardziej odpowiada charakterowi liturgji im bardziej w budowie swej, w natchnieniu i guście zbliża się do melodji gregorjańskiej. Oczywiście, sam chorał nie zapewni dziełu cech kompozycji kościelnej, gdyż to będzie zależało od sposobu jego użycia i przeprowadzenia. A jakże się ono przedstawia?

„Kyrie“ rozpoczyna się kotłami wzmocnionemi orkiestrą, a huczącemi swe groźne, głębokie, długotrwałe D (formidable, profond, durable — wyrażenia autora). Wstęp ten ma ilustrować stan ludzkości po grzechu pierworodnym, tej ludzkości, która usłyszała wyrok morte morieris — śmiercią umrzesz, a która teraz, począwszy od Adama i Ewy poprzez całą ludzkość żyjącą w okresie starego przymierza aż do N. Panny będzie wołała Kyrie eleison, Panie zmiłuj się! Takiemi sposobami wywołany nastrój, jest jednak nastrojem, który znamy i którego spodziewamy się tylko w operze i sali koncertowej. Tak rozpoczynała się dotąd opera, wstępne adagio do symfonji, czy oratorjum na jakiś grozą przejmujący temat (potop, wieża Babel, Mojżesz), czy wreszcie msza (zwłaszcza „dies irae“) ale pomyślana jako dzieło oratoryjne wykonane w sali koncertowej, lub jeśli chodzi o wyzyskanie odrębnych warunków (dwa chóry organowe etc.), wykonane ostatecznie w kościele, ale poza nabożeństwem. Nie można odmówić kompozytorowi dużej pomysłowości i przemyślenia tematu literackiego, podsuniętego błagalnym czy rozpaczliwym wołaniom o zmiłowanie, ale mimo to msza liturgiczna nie może się tak rozpoczynać, gdyż jedynym motywem takiego rozpoczęcia „Kyrie“ jest tylko wywołanie czysto zewnętrznego efektu, wywołanie nastroju nie innego, jak nastrój teatralny, a to nie może być nigdy celem muzyki liturgicznej.

„Gloria“. P. Jezus się narodził. Salvator apparuit — Zbawca przyszedł, ukazał się ludzkości. Ta część mszalna zawierająca kilka pięknych ustępów, jak i część następna „Credo“, składa się z szeregu luźnych, nieraz pod względem rozmiarów bardzo nierównych partyj, przedstawiających wykończoną całość, chociaż nie osobne numery przeciw którym zastrzega się instrukcja papieska. W „Credo“ jest np. szeroko rozprowadzony wspomniany już ustęp „et unam, canctam“. Rozpoczyna go kilka akordów zespołu dętych instrumentów, po których silny głos solowy śpiewa wolno następujące patetyczne zdanie:



W programie kompozytora ma to być głos Chrystusowy, głos z ołtarza, głos ten podejmie chór kleryków, a zwróciwszy się do ludu powtórzy mu go jako naukę Kościoła, zaś chór przy organach wielkich odśpiewa go w imieniu ludu jako wyznanie wiary, aż wreszcie jeszcze jednorazowem powtórzeniem tych czterech znamion prawdziwego Kościoła Chrystusowego skończy się ta szeroko zaprowadzona partja. Kończy się ona jednak bardzo oryginalnie, gdyż za każdorazowem wymienieniem przez chór jednego z tych znamion, męski głos solowy od ołtarza powtarza wyraz unam, co w całości tak się przedstawia: chór — et unam, solo — u n a m, ch. — sanctam, s. — u n a m, ch. — catholicam,

s. — u n a m, ch. – et apostolicam, s. — u n a m, ch. — ecclesiam. Trzeba znowu odnośnie do tego miejsca przyznać kompozytorowi bardzo wiele, może nawet zawiele pomysłowości, gdy się wie, że dzieło to powstało w kraju w dwuch trzecich częściach protestanckim. Tego rodzaju pomysły nie leżą jednak również, jak sądzę, w intencji liturgji mszalnej, a tak szeroko rozprowadzone cząstki „Creda“ zbliżają je już do tych dzieł, w których brak wymaganej przej przepisy instrukcji jedności. Zdaje mi się więc, że musimy mimo życzenia kompozytora, twierdzącego, iż napisał dzieło liturgiczne (il s'agit ici de la composition d' une messe en église, d' une messe de culte, et non pas d' une messe de concert spirituel) uznać jednak tę mszę za dzieło, które wyszło poza ramy przepisów, zawartych w instrukcji papieskiej. Mimo to zasługuje ta dążność kompozytora do objęcia muzyką i wyzyskania bogatej symboliki liturgji pontyfikalnej na uwagę, jako zjawisko charakterystyczne dla umysłowości francuskiej, jako zjawisko, powtarzające się od czasu do czasu bezwiednie w historji francuskiej muzyki religijnej. Bo przecież przed 120 mniejwięcej laty tworzył I. Fr. Lesueur oratorja przeznaczone dla celów liturgicznych, obejmujące w sobie wraz ze mszą pontyfikalną (muzyka mszy pochodziła jednak raz od Paisiella, drugi raz od Cherubiniego) ceremonje koronacyjne Napoleona (1804) i Karola X (1824). Dziełami swemi objął wówczas Lesneur chór zawodowy, kler, osoby koronowane i lud wierny, pod względem zaś muzycznym opierał się niemal wyłącznie na chorale i pieśni starofrancuskiej. Główną zaletą tych dzieł, jak i dzieła omawianego, była ich zewnętrzna okazałość, ich niezaprzeczony, cel swój osiągający — efekt.

Odmawiając mszy Boveta cech liturgiczności, trudno będzie wydać o niej sąd, jako o dziele oratoryjnem, gdyż z tego znowu punktu widzenia ma ono pewne braki. Sam bowiem kompozytor przyznaje, iż co się tyczy stylu muzycznego, nie jest on jednolity. Jeden z krytyków użył dla lakonicznego określenia tego dzieła następującego porównania: „jest to katedra. Każda Katedra jest takim ogromem, iż w każdej chwili można dorzucić do niego nowy motyw architektoniczny czy dekoratywny“. Prawda, iż stała konserwacja i ciągłe restauracje katedr dorzucają do nich z biegiem wieków nowe dobudówki, cóż jednak powiedzielibyśmy o budowniczym, któryby w chwili stawiania Katedry utworzył ją z szeregu przybudówek pozbawionych jednolitego stylu? Podobnie więc i dzieło X. Boveta musimy uznać za wielki i szlachetny — ale sam tylko eksperyment, bo z jednej strony dzieło to nie odpowiada wymaganiom liturgicznym, a z drugiej nie zadowala jako dzieło oratoryjne.

Isa Krejci (Praga)

KILKA UWAG O CZESKIEJ MUZYCE KOŚCIELNEJ

Liturgiczna muzyka kościelna w Pradze nie cieszy się specjalną uwagą społeczeństwa i nie znajduje się bynajmniej w rozkwicie. Jest to naturalne odbicie duchowego środowiska czeskiego, które nie uchyla się coprawda od zagadnień religijnych ale brak mu większego zainteresowania liturgją i sprawami z nią związanemi. Życie czeskie jest głęboko przesiąknięte laicyzmem, ponadto wiele chórów po przewrocie politycznym przestało być dotowanych z funduszów publicznych i wskutek tego brak im teraz podstaw natury finansowej.

Nie świadczy to jednak bynajmniej, aby czeska muzyka kościelna nie miała swej historji. W 18-tym stuleciu i w pierwszej połowie 19-go nie było kraju, w którymby nauczyciel, będący równocześnie organistą odgrywał większą rolę niż w Czechach. Również i cecyljańska reforma znalazła w czeskim środowisku żywy a przedewszystkiem samodzielny oddźwięk, kompozycjami, które są ściśle liturgiczne i kościelne a jednak nie mają nieartystycznej suchości, jak współczesne niemieckie, owiane pedantycznym anachronizmem.

Wymienię tu ze starszych kompozytorów czeskich przynajmniej Skucherskiego (dzisiaj jeszcze zwłaszcza pod względem harmonicznym interesującego), Steckera, Cainera, Jos. Foerstera starszego, Sychrę, Nesvera i Krzyżkowskiego. Z młodszych Picka, znakomitego Treglera i dyrektora chóru katedralnego w Pradze Karela Dousa. Obecnie głównym przedstawicielem czeskiej twórczości kościelnej jest Wojciech Rzichovski, dobry praktyk.

Ale na jedno należy zwrócić uwagę: reforma cecyljańska dążąca w kompozycji do konserwowania stylów dawnych wykluczyła właściwie muzykę kościelną z zakresu sztuki żywej, rozwijającej się w miarę postępu czasu. To też dla faktycznie nowożytnego kompozytora muzyka kościelna przestała być aktualną, ponieważ zatrzymała się w swym rozwoju, jak w harmonji tak i w polifonji. O ile zaś nowożytni kompozytorowie zainteresują się tekstem liturgicznym, to zdaniem cecyljańczyków komponują utwory nie kościelne, a może właśnie te utwory prowadziłyby nieraz do pięknego rozwoju, gdyby pedantyczne tezy niemieckiej reformy kościelnej nie tamowały tego.

Możliwe, że obecna nowożytna twórczość, tyle czerpiąca z okresu przedklasycznego przyniesie naprawę swym zrozumieniem diatoniki i zapoczątkuje może nowy czysto wokalny styl a capella. Naturalnie tak jak dawniej i teraz nie będzie to ślepem powrotem (kopjowaniem) do Palestriny, lecz będzie trzeba na podstawie jego diatonicznej wokalnej polifonji tworzyć śmiało dalej. Jeżeli utwór kościelny będzie w zasadzie diatoniczny, to w rękach do-

brego kompozytora może dzieło i tak być nowożytne a zarazem odpowiednie do praktycznych celów liturgicznych. To osiągnąć i na to się zdobyć jest najważniejszym problemem muzyki kościelnej. Na gruncie czeskim dla reformy tego rodzaju teren byłby bardzo dobry i przygotowany.

Dr. Marja Szczepańska (Lwów)

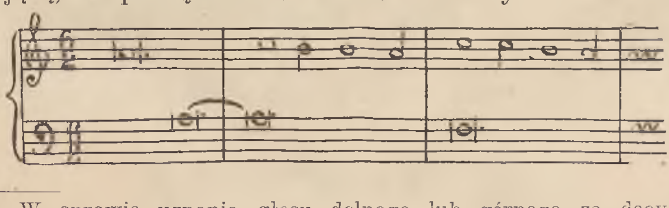
U ŹRÓDEŁ POLSKIEJ WIELOGŁOSOWEJ MUZYKI KOŚCIELNEJ

(Do historji muzyki wielogłosowej w Polsce w XV-tym wieku).

(Ciąg dalszy).

„G l o r i a" jest utworem stosunkowo dość obszernym: liczy bowiem 159 taktów. Tekst „Kyrie" składa się z trzech zwykłych inwokacyj, zaś rozmiar jego wynosi w przybliżeniu 104 takty (luki w rękopisie nie pozwalają na ścisłe obliczenie).

Tonacja „Gloria" jest lidyjska. Wskazują na to: pojemność poszczególnych głosów, współbrzmienie początkowe utworu oraz kadencje końcowe poszczególnych ustępów samodzielnych Podana wyżej pojemność głosów wskazuje w głosie górnym na formę tonacji plagalną, hipolidyjską (c'—c''), w głosie dolnym na autentyczną,[11] z pojemnością rozszerzoną do nony przez dodanie „subsemitonium modi", wobec czego mamy tu do czynienia z tak zwanemi przez Tinctorisa „tonus perfectus" (głos górny) oraz „tonus plusquamperfectus" (głos dolny)[12] Interesującem jest rozpoczęcie utworu od medianty (a) w obydwóch głosach, co wówczas było zjawiskiem dość rzadkiem, zdarzającem się jednak właśnie w utworach mających tonację lidyjską (lub frygijską). W takcie 2. pojawia się dopiero kwinta tonacji (głos górny), w takcie 3. finalis (tenor). Ponieważ na końcu t. 2. pojawia się tercja tonacji o wartości minimy, a na początku taktu 3. równocześnie finalis i kwinta, przeto mamy tu do czynienia z całą reperkussą tonacji lidyjskiej (f—a—c), dominującą w taktach 1—3 i usprawiedliwiającą (dopełniającą) rozpoczęcie utworu od medianty:



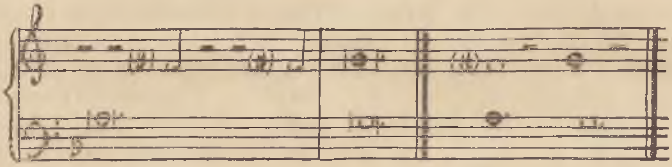
11) W sprawie uznania głosu dolnego lub górnego za decydujący w oznaczeniu tonacji utworów XV wieku por. wstęp Kn. Jeppesena do publikacji „Der Kopenhagener Chansonnier", Kopenhaga—Lipsk 1927, str. LXIII i referat K. Dezes'a o tejże publikacji, w „Zeitschrift für Musikwissenschaft", r. X (1928), str. 510.

12) Diffinitorium mus. terminorum, w „Jahrbücher für Musikwissenschaft" Chrysandra, tom I (Lipsk 1863) str. 112.

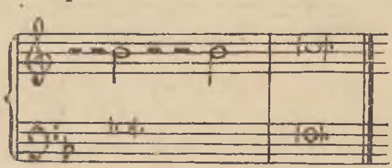
Kadencje końcowe poszczególnych ustępów i całości utworu są lidyjskie. Inne kadencje, środkowe, są obok lidyjskich następujące: dorycka, frygijska transponowana, miksolidyjska i jońska.

Przechodząc do omówienia budowy kadencyj, zaznaczamy, że zastosowanie mają 3 rodzaje:

I. Kadencja z dwoma prowadzącemi, tworząca następstwo 6< 8. Kadencje takie są normą dla dwugłosu wiekuXIV i XV, jak również i czasów późniejszych. W naszem „Gloria" pojawia się kadencja ta 6 razy w różnych tonacjach (t. 77-78, 93-94,113-114, 149-150,153 i 155-156). Kadencja taka w tonacji frygijskiej, transponowanej do subdominanty (t. 149-150) nie jest faktem odosobnionym: można ją spotkać niekiedy (choć rzadko) w dziełach ówczesnych kompozytorów (np. u Bricqueta, Before'a i innych [13]). Pewną odmianę w budowie tych kadencyj stanowią te, w których „subsemitonium modi" jest poprzedzone przez pauzę lub też ją samo poprzedza (t. 113-114 i 153). Tego rodzaju kadencje występują wyłącznie w partjach ściśle instrumentalnych:



II. Kadencja, w której końcowe współbrzmienie składa się z dwóch tonów, tworzących kwintę czystą lub duodecymę. Obydwa głosy kadencjonują w tym wypadku jakby w dwóch różnych tonacjach za pomocą dwóch różnych prowadzących. Niższy głos odbywa ruch: „górna prowadząca — finalis" — w tonacji zasadniczej. Górny głos natomiast tworzy kadencję jakby w tonacji dominanty z ruchem: dolna prowadząca (subs. modi) — finalis. Tego rodzaju kadencje, dość twardo brzmiące, w dzisiejszem uchu, spotykamy w „Gloria" w środkowych partjach oraz na końcu poszczególnych ustępów. Taką też kadencją kończy się cały utwór. Kadencje o połączeniu 3< 5 pojawiają się dwa razy (t. 13-14 i 20-21), częściej zachodzą zwroty 10< 12 (t. 58-59, 60-61, 107-108, 123-124, 157-158). Analogicznie jak kadencja I posiada i ten drugi rodzaj swój instrumentalny warjant z pauzami:



13) Wooldridge, The Oxford history of Music, t. II, Oxford 1905, str. 137.

Kadencję 3< 5 spotykamy w wielu utworach XIV i I połowy XV wieku, np. u Machaut, Binchois i innych,[14]) ponadto w dwugłosowych kompozycjach polskich z XV wieku. Z teoretyków wspomina o nich także Anonymus XII[15]).

III. Trzeci rodzaj kadencyj polega na połączeniu współbrzmień 8< 10 z zastosowaniem ruchu przeciwnego jak w poprzednich. Górna prowadząca jest oktawowo zdwojona, poczem przechodzi w głosie dolnym na „finalis" a w górnym na jej górną decymę. Zachodzi w „Gloria" dwukrotnie (t. 8-8 i 144-145). W wydanych utworach XIV i I. połowy XV wieku nie zdołałam stwierdzić jej istnienia, jak również w polskich rękopisach XV wieku. Nie jest to jednak nigdy kadencja końcowa.

Interesująca kadencja z ostatniem współbrzmieniem decymy, poprzedzonem kwintą czystą i kwartą zamienną znajduje się w „Amen" (t. 127). Głos górny tworzy melodyczny zwrot, spotykany w t. zw. kadencji Landina, głos dolny następstwo: D-T. Jak z powyższego widzimy, używano współcześnie różnych postaci kadencyj, kończących się współbrzmieniem decymy. Czasem poprzedzała decymę seksta, co zauważyłam np. w kompozycji About'a „Ecce quod natura"[16]).

Niekiedy kadencja jest utworzona w ten sposób, że dopiero w ostatniem jej współbrzmieniu wchodzi głos drugi. W „Gloria" widzimy 4 jej odmiany: 2 jońskie (t. 5-6 i 23-24), dorycka (t. 68-69) i 1 miksolidyjska (t. 30-31). W kadencjach tych występuje oczywiście jedna prowadząca, a to: w jońskiej górna lub „subsemitonium modi", w doryckiej górna, w miksolidyjskiej „subs. modi". W głosie dolnym towarzyszy końcowemu tonowi kadencji melodycznej albo oktawa albo kwinta, poprzedzona przez całotaktową pauzę w tymże głosie, albo też seksta tonacji, tworząc jakby kadencję zwodniczą.

Jak widzimy — kwestja kadencyj przedstawia się w naszym zabytku w sposób nie pozostawiający nic do życzenia na punkcie rozmaitości. Brak jednakże t. zw. kadencji Landina, wówczas specjalnie charakterystycznej i bardzo częstej, ale niekiedy nieobecnej w niektórych utworach. Jak wiadomo — istniała już przed Landinem, a przeżyła nawet Dufaya.

(Ciąg dalszy nastąpi).

---

14) Por. Fr. Ludwiga wydanie dzieł W. de Machaut, tom I, Lipsk 1926 i Stainera: Dufay and his contemporaries, Londyn 1898 oraz J. Wolfa: Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit, Lipsk 1926.

15) Riemann, Geschichte der Musiktheorie, 2. wyd., Berlin 1920, str. 292.

16) Wooldridge, op. cit. str. 130.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

MSZA PASTORALNA TOMASZA SZADKA (1578)

(„Dies est laetitiae")

(Ciąg dalszy)

Jeśli zaś porównujemy stosunek tekstu do muzyki w mszach polskich zachowanych w całości (msza Leopolity i Szadka), to w porównaniu z mszą „Dies est laetitiae" zauważamy, iż Szadek w mszy „Pis ne me" naogół stosuje zupełnie identyczne środki wyrazu, jednakże w sposób nieco skromniejszy. Analogij możnaby przeprowadzić wiele, jakkolwiek w ogólnym nastroju obydwie msze stanowią zupełne przeciwieństwo, dowodząc tem samem, iż twórcze zasoby Szadka były niemałe. Tej samej miary w muzycznem symbolizowaniu słów tekstu i podkreślaniu ich szczególnego znaczenia trzyma się również Marcin Leopolita, jakkolwiek jego msza obfituje w większą ilość ozdobników. I z tą mszą łączy Szadka wiele analogij. O niektórych będzie mowa później. Wszystkie trzy msze zawierają szczegóły, które je łączą z całokształtem ówczesnej kompozycji mszalnej.

Zanim zajmiemy się stosunkiem akcentu słownego do muzycznego i deklamacją tekstu w mszy Szadka, musimy rozpatrzeć jeszcze sprawę melodyki ornamentalnej i ruchu wartości mniejszych, tem bardziej że mamy tu do czynienia z ważnym czynnikiem stylistycznym. Dokładne rozpatrzenie tego problemu przez Jeppesena[34]) odnośnie do epoki Palestriny (na tle jego twórczości) ułatwia nam nasze zadanie. Chodzi tu głównie o ruch nie tyle półnut (minimae) ile nut ćwierćiowych (semiminimae).

Co do ruchu półnut, to niewiele mamy do zauważenia. U Szadka, jak u wielu innych kompozytorów drugiej połowy XVI wieku łącznie z Palestriną, nie brak dość licznych wypadków, w których z akcentowanej dynamicznie półnuty odbywa się skok w górę na półnutę nieakcentowaną. Biorąc pod uwagę wyłącznie takty z ruchem 4 półnut i ograniczając się wyłącznie do głosu górnego, możemy wskazać na kilka wypadków, które mimo wszystko zwracają na siebie uwagę, a to ze względu na skoki w interwałach kwintowych i sekstowych (jako większych od tercji). Są to: 1. w Kyrie takty 3,21 (sekta wielka), 24,31

---

[34]) Palestrinastil und die Dissonanz, str. 47 i następne.

— 2. w Gloria t. 20 (sekta wielka), 86 (sekta wielka) — 3. w Credo t. 3,102 (oktawa w górę), 160. Takie skoki w górę z akcentowanej na nieakcentowaną półnutę w ruchu 4 półnut zwracają już szczególną uwagę na siebie przez sam swój rodzaj (sekty wielkie). Wybraliśmy tu jednak tylko szczególne wypadki z wielu innych. Jeśli zaś dla porównania weźmiemy pod uwagę mszę „Pisneme", i to wyłącznie głos górny, to zauważymy, że stosunki w niej są indentyczne. Natomiast msza paschalna Leopolity jest pod tym względem dziełem o wiele bardziej zwracającem uwagę na to, aby ruch w górę od półnuty akcentowanej na nieakcentowaną unikał skoków większych od tercji, albo też aby skoki na nieakcentowaną półnutę odbwały się w dół. Jakie wpływy wywiera to na melodykę, łatwo zrozumieć. To też stosunek między dynamicznym a melodycznym akcentem jest u Leopolity mimo wszystko bliższy niż u Szadka. Podobnie rzecz się ma w motetach Wacława z Szamotuł.

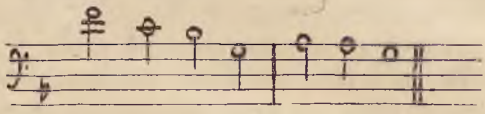
Ważniejszym jest jednak problem skoków w ruchu nut ćwierciowych. Musimy tu odrazu zauważyć, że w mszy „Dies est laetitiae" nie znajdujemy ani jednego wypadku, w którym w obrębie melizmatu złożonego z 4 nut ćwierciowych odbywałby się skok w górę z akcentowanej nuty ćwierciowej. Była to zresztą ogólnie obowiązująca wówczas reguła, rzadko bardzo omijana. (Dopuszczalnym był skok w dół). Od tej reguły nie znajdziemy wyjątków w dziełach Leopolity i Wacława z Szamotuł. To samo dotyczy psalmów Mikołaja Gomółki [35]). Nie zachodzą u Szadka wypadki, w których wyjątek od reguły byłby wynikiem konieczności wybrnięcia z trudności technicznych. Nie zauważamy ani cambiaty, znanej n. p. Wacławowi z Szamotuł, Marcinowi Leopolicie i Gomółce, ani też innych podobnych figur melodycznych. Brak również takich figur, które wówczas uchodziły już za staroniederlandzki archaizm, zdarzający się nawet w pierwszych dziełach Palestriny. Wyjątek jedyny stanowi figura następująca:

---

[35]) Wyjątki stanowią ps. XI, LXVI, oraz CXLI i CXLII; te ostatnie jednak posiadają miarę taktu 2/2, tak iż nuta ćwierciowa jest jednostką miary taktu. W psalmie XI w takcie 5 następuje w rzeczywistości również zmiana taktu C na dwa takty, 2/2, tak iż skok altowy z akcentowanego **f** na nieakcentowane **a** jest dopuszczalną licencją. Natomiast w ps. LXVI uzupełnienie nuty g, brakującej w oryginale (por. wyd. J. Reissa, Kraków 1923) sprzeciwia się zarówno regule, aby nie czynić skoku na dyssonans, jak i regule, aby w ruchu ćwierciowym nie czynić skoku z akcentowanej nuty, ćwierciowej na nieakcentowaną w kierunku górnym. I w tym psalmie jednak, w t. 8, zachodzi możliwość podziału na dwa takty 2/2.

Cantus, Kyrie, t. 6/7: 

Co do sprawy następstwa większych interwałów po mniejszych lub odwrotnie w melodycznych frazach, które bądź opadają bądź też się wznoszą, to zauważyć należy odnośnie do mszy Szadka, co następuje. Od zasady, iż przy wznoszącej się frazie należy stosować naprzód kroki mniejsze w dół potem zaś dopiero skoki[36]), odstępuje Szadek istotnie rzadko. Fraza taka, jak:

Cantus, Credo, t. 35/36: 

stanowi wyjątek. Jest w muzyce kościelnej niestylową i obcą melodyce szkoły rzymskiej. Co do skoków następujących po szeregu nut ćwierciowych, to wyżej podana fraza z Kyrie t. 6/7 jest jedynym jaskrawszym wyjątkiem. Dopuszczalny także w szkole rzymskiej skok z akcentowanej nuty ćwierciowej na nieakcentowaną, lecz po dłuższym szeregu nut ćwierciowych, zachodzi u Szadka, w formie poprawnej, przyczem zgodnie z innem prawem melodycznem skoki takie odbywają się z reguły w górę z nuty ćwierciowej nieakcentowanej na półnutę nieakcentowaną, leżącą o kwintę lub oktawę w górze. Zwraca na siebie uwagę również poprawne odpowiadanie na skok w jedną stronę skokiem lub krokiem w stronę przeciwną. Że wyjątki się zdarzają, jak w całej ówczesnej muzyce, jest aż nadto zrozumiałem. Niekiedy n. p. skok w górę nie otrzymuje odpowiedzi interwału mniejszego w przeciwną stronę. Skoki jednakże większe, jak seksty i oktawy, są bez wyjątku traktowane w myśl powyższej reguły poprawnie; nie dotyczy to problematyczności sekst wielkich lub małych w kierunku górnym lub dolnym. Melizmatu takiego, jak: e-f-e-d-c nie spotykamy, natomiast — jego odwrócenie: e-d-e-f-g, jest częste (podobnie jak w szkole rzymskiej). Figura polegająca na progresyjnem powtarzaniu melizmatu zachodzi w mszy Szadka jeden raz

Bas, Benedictus, takt 2: 

[36]) Jeppesen, po. cit. str. 59—60

W ówczesnej szkole rzymskiej należy taka figura do rzadkości, i to wielkich, natomiast częstszą jest progresja w przeciwnym kierunku (dolnym), co Jeppesen wyjaśnia tem, że górna sekunda, jako oś obrotu tej progresji (zaznaczona wyżej) bardziej zwraca na siebie uwagę [37]. Wreszcie wskazujemy na to, że u Szadka brak figury przypominającej tryl (n. p.: d-e-d-e); znajdujemy ją w psalmach Gomółki.

Melizmaty w mszy Szadka, mające kierunek dolny, stanowią dość znaczną przewagę. Wiele właściwości melodycznych, o których była właśnie mowa, znajdujemy też w mszy „Pisneme", zawierającej ponadto niektóre inne formy melizmatyczne, w mszy „Dies est" niespotykane, i tem zbliżonej do mszy Leopolity, w dukcie melodycznym bardziej poprawnej, choć — podobnie jak msze Szadka — nie obfitującej w nadmiar melizmatycznych pomysłów. Rozciągłością melizmatów przewyższał wszystkich Wacław z Szamotuł (zwłaszcza w Eksklamacjach), oraz w niemniejszej mierze Gomółka. Dotyczy to także rozmaitości w ich melizmatyce.

W ścisłej łączności z kwestją melodyki pozostaje sprawa deklamacji muzycznej tekstu oraz zrozumiałości tekstu w zespole wszystkich głosów.

Jeśli zwróciliśmy już poprzednio uwagę na wpływ francuskiej muzyki na mszę „Dies est laetitiae", to w konsekwencji musimy przekonać się, czy i w jakiej mierze wpływ ten mógł zaznaczyć się również w deklamacji tekstu, mimo że nie możemy wątpić, iż łacińska akcentuacja była Szadkowi dobrze znana. Zauważamy już na samym początku, że w jednym i tym samym ustępie (także frazie) znajdujemy dowody dobrej akcentuacji tego samego słowa w jednym, złej zaś w drugim głosie (lub drugich głosach). Takich wypadków jest sporo. W głosie górnym akcentuacja jest właśnie przeważnie wadliwa. Nie możemy też pominąć faktu, że w zupełnie polifonicznym ustępie trudności dla prawidłowej deklamacji są większe z powodu większych komplikacyj rytmicznych i melodycznych w przeciwieństwie do ustępów homofonicznych, w których głosy jedne nie są pokrywane przez drugie. Palestrina, który w staranności co do deklamacji tekstu przewyższał wszystkich współczesnych, nie uniknął trudności w

[37]) Op. cit. str. 66 i nast.

swych polifonicznych utworach. Obserwację naszą co do deklamacji w mszy „Dies est“ Szadka, opieramy na górnym głosie, który z natury rzeczy najwięcej zwracał na siebie uwagę.

C. d. n.

Zygmunt Latoszewski

Z WIDNOKRĘGU WSPÓŁCZESNEJ MUZYKI LITURGICZNEJ

Ćwierćwiecze wielkiej piusowej reformy, przypadające w roku bieżącym będzie niewątpliwie i przedewszystkiem okazją do retrospektywnego omówienia tej reformy, wykazania historycznych zasług różnych mężów i także całego, potężnego ruchu cecyljańskiego, który na Zachodzie był pierwszym i głównym realizatorem postulatów Piusa X-go. Obok jednak zdania sobie sprawy z tego, co zdziałano w kierunku przywrócenia muzyce liturgicznej jej powagi i znaczenia w świątyniach, nie minie zapewne żadnego, poważnie myślącego muzyka kościelnego, a nawet i świeckiego konieczność zastanowienia się jeszcze i nad współczesną twórczością muzyczno-liturgiczną nad jej stosunkiem do idei i nakazów „Motu proprio“ oraz nad wartością (z uwzględnieniem ram liturgji) jaką przedstawia z punktu widzenia czysto artystycznego.

Należy przecież pamiętać, że reforma muzyki kościelnej nie mogła mieć tylko zadanie wyeliminowania narostów świeckiej (czytaj operowej) muzyki z kościołów i przywrócenia w jak najszerszym zakresie żywej praktyki chorału gregorjańskiego i klasycznej polifonji kościelnej Palestriny i innych mistrzów; musiała ona zarazem wskazać twórcom drogi ku nowej, a świętej muzyce liturgicznej. Wiadomo, że przepisy „Motu proprio“ są w tym ostatnim względzie bardzo ścisłe, ale i niemniej pozostawiają kompozytorom prawdziwą swobodę. Idzie tylko o to, aby muzyka, którą piszą dla użytku liturgji była jako sztuka (w sensie techniki) i jako wyraz duchowy godną miejsca, w jakiem ma rozbrzmiewać.

Krytycznie ustosunkować się, choćby do najwybitniejszych okazów współczesnej twórczości muzyczno-liturgicznej jest nie tylko trudne ze względu na zbyt krótki dystans, jaki nas od niej jeszcze w tej chwili oddziela i pogląd historyczny właściwie wyklucza, ale i ogrom tej literatury jest nazbyt trudno ogarnąć, choćby pobieżnie tylko i przeprowadzić jaką taką selekcję wartości. A jednak kilka ogólniejszych spostrzeżeń da może czytelnikowi obraz niektórych kierunków, które dają się dzisiaj już rozpoznać i które są dowodem intensywnego ruchu na polu twórczości muzyczno-liturgicznej. Promienia tych kierunków są dosyć rozbieżne, lecz są i dowodem śmiałych nieraz poszukiwań, szukania drogi samodzielnej i co jest bodaj najważniejsze, drogi odrębnej od tej, po której kroczy muzyka świecka. Nie ma

zresztą czego ukrywać, że muzyka świecka ogromnie wyprzedziła muzykę kościelną, a równocześnie zaciężyła na niej całym bogactwem swych środków technicznych. Trudno będzie z tej nieproszonej opieki się wyzwolić, a sądzę, że tego dokonać będzie mógł kompozytor, mający nietylko wielki talent, ale i poświęcający się z wewnętrznego nakazu swej duchowej struktury wyłącznie muzyce liturgicznej.

Pisano w ostatnim czasie wiele o tem, że duch czasu jest przeciwny tendencjom głębokiego skupienia religijnego tak u jednostek jak wśród mas i że ten brak religijnego nastawienia u kompozytorów, jest główną przyczyną słabych stosunkowo wyników na polu twórczości muzyczno-kościelnej.

W tym kierunku daje się jednak zauważyć pomyślny i dosyć ogólny zwrot, mianowicie wzrost zainteresowania nietylko dla kwestji ogólno religijnych ale i specjalnie dla liturgji katolickiej. Obfitość nowej na ten temat literatury francuskiej, włoskiej a przedewszystkiem niemieckiej świadczy o tym odrodzeniu ducha religijnego nader wyraźnie. Coraz zatem mniej można się obawiać o brak silnego duchowego podłoża wśród wierzącego ogółu, zwłaszcza też wśród warstw oświeconych, z których przecież pojawić się mogą przyszli mistrzowie muzyki kościelnej. Natomiast mimo bardzo licznej produkcji muzyczno-liturgicznej w tej chwili jeszcze wartości wśród niej są nieproporcjonalnie nikłe. Piętnowano już tylekrotnie nagminny objaw komponowania utworów religijnych przez „kompozytorów" niezdolnych nawet do napisania najprostszych utworów w formach muzyki świeckiej. Tą drogą gromadzenia tandety kompozytorskiej „twórczość" religijna, przeciwważy się wprawdzie muzyce świeckiej quantytatywnie, ale qualitatywnie nie dorówna jej oczywiście w ten sposób kroku. Trudniej będzie tylko muzykowi kościelnemu dla użytku praktycznego wyłowić z tego morza makulatury utwory rzeczywiście wartościowe, trudniej będzie i historykowi wysegregować wartości, ziarno od plew. Ten zalew bezwartościowych kompozycji widoczny jest nieomal wszędzie, najgroźniej zaś przedstawiał się do niedawna w Niemczech. U nas miła ta „radość tworzenia" spóźniła się oczywiście, ale za to trwa nadal uporczywie.

Wróćmy jednak do zasadniczej linji naszych rozważań, mianowicie do uwag o najważniejszych okazach współczesnej twórczości muzyczno-kościelnej. Jeżeli wartości jej nazwaliśmy nikłe, to raz ze względu na małą ilość dobrej muzyki liturgicznej w obrębie masowej jej produkcji (odnośny stosunek w muzyce świeckiej jest daleko korzystniejszy), a potóre dlatego, że wiele z tych wartości, jakie musimy przyznać niejednemu opusowi kompozytorów kościelnych należy zaliczyć do wartości właściwie świeckiej muzyki, jest stwierdzeniem w tej muzyce elementów stylistycznych obcych, a pod kątem widzenia rozwoju utwory te trzeba uznać za przestarzałe.

I tak, jak styl Hallera jako przykład dobrowolnego i prawie niewolniczego wzorowania się na *a cappellistach* klasycznych był zawsze niepłodnym anachronizmem, tak i sentymentalna chromatyka Griesbachera, czy dziwny aljaż palestrinowsko-lisztowski u Perosiego nie czynią żywotnemi twórczość tych kompozytorów. Trzeba jednak podkreślić, że postęp kryje się w tem, że cały legjon kompozytorów niewątpliwie utalentowanych, jak obok już wspomnianych kilku uczniów ze szkoły Cesara Francka, zaś w Niemczech taki Goller, Kromolicki, Rheinberger, nie mówiąc już o nowszych, jak Springer, Lechthaler, J. Haas i inni nie zabawiali się kopjowaniem stylu polifonji klasycznej, ale opierając się na jej postulatach dobrego brzmienia wokalnego przejęli całą skalę środków technicznych z muzyki świeckiej końca 19-go wieku, nawet sięgnęli i po charakterystyczną harmonikę Pucciniego i po barwy akordów francuskich impresjonistów. Stopnie zależności są różne, ale wpływy widoczne wszędzie i tylko taki Bruckner, jakkolwiek niezupełnie należący do epoki nowoczesnej, staje samotny na wyżynie prawdziwie indywidualnego wyrazu muzyczno-liturgicznego, skupiając w swą nutę osobistą prądy współczesnej sobie muzyki. Jeszcze więc jeden dowód, że nie środki, ale wyraz dzieła decyduje o jego wartości. Lecz do tego brucknerowskiego wyrazu nie doszli następcy tego wielkiego twórcy na niwie muzyki kościelnej. Na horyzoncie migocą jednak jakieś nowe obiecujące światła. Taką obietnicą jest twórczość młodego, bo zaledwie dwudziestokilkoletniego Kurta Thomasa a zwłaszcza jego „Missa in a“, o której prof. Lechthaler pisze następująco: „Rzadko zdarzyło mi się mieć w ręku dzieło tak w technice dojrzałe, a tak zarazem głębokie w wyrazie. Odznacza się ta msza przedewszystkiem subtelnem zrozumieniem ładnego i efektownego dźwięku chórowego. Prawie wszystkie możliwości dwuchórowej techniki a cappella są wyzyskane. Orkiestrowe zdwojenia, powodujące równoległe kwinty i oktawy, kontrapunktycznie przeciw sobie prowadzone akordy, skale całotonowe, częsta zmiana taktu i rozległe miejsca unisono należą do stałego arsenału środków technicznych Thomasa. Bardzo lirycznie ujmuje niektóre partje, jak n. p. w Gloria suscipe; najlepiej zaś udają mu się stopniowania końcowe w Gloria i w Credo. Z porywającym rozmachem rwie Hosanna ku niebu. Głęboko przejmująca jest dramatyka Kyrie. Msza ta z etosu swego należy do Kościoła, lecz wprawdzie niewiele chórów będzie w stanie wykonać trudne to dzieło, kryjące w sobie mnóstwo pierwiastków rozwojowych na przyszłość“.

Ta charakterystyka dzieła przez wybitnego znawcę muzyki kościelnej dowodzi, że idzie o utwór wyjątkowej wartości i znaczenia. Zresztą świat fachowy był o mszy Thomasa już od dawna poinformowany. Jeżeli wspomniałem o niej na tem miejscu obszerniej, to dlatego aby powyższy, zaledwie szkicowy obraz współczesnej muzyki kościelnej oświetlić z najistotniejszych punk-

tów, a zwłaszcza z tego, z którego widnieją nowe niedostrzegalne może jeszcze perspektywy wielkiej twórczości muzyczno-liturgicznej.

Ważną tą sprawą współczesnej muzyki kościelnej specjalnie na naszym rodzinnym gruncie przyjdzie nam zająć się dokładniej, lecz może wtedy przydadzą się powyższe ogólnikowe wytyczne.

Wiadomości bieżące

POLSKA

Prof. Dr. Adolf Chybiński został wybrany dziekanem Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Jana Kazimierza na rok 1928/29.

W Bytomiu na Górnym Śląsku odbył się recital organowy prof. Nowowiejskiego, na nowych wielkich organach, zbudowanych przez firmę D. Biernacki we Włocławku. Program zawierał 3 toccaty i fugi J. S. Bacha, 3-cią sonatę Guilmanta oraz 2-gą sonatę Nowowiejskiego. Prelekcje o organach wygłosił ks. St. Maśliński, rektor Śląskiego Seminarjum Duchownego.

W Konserwatorjum krakowskiem odbywa się w ciągu lipca br. kurs dokształcający dla organistów, na którym wykłada się przedmioty, wchodzące w zakres sztuki organistowskiej.

Komisja do spraw organistowskich w diecezji Podlaskiej (Siedlce) ustaliła następujący porządek dzienny dla zebrań kółek dekanalnych: 1) Odczytanie ustawy „Motu proprio" Piusa X o muzyce kościelnej — 2) odczytanie regulaminu dla kół dekanalnych — 3) odczytanie komunikatów Komisji i najnowszych rozporządzeń — 4) omówienie projektów, jak podnieść śpiew i muzykę kościelną w parafji według wskazań „Motu proprio" — 5) wolne wnioski i zakończenie. (Hoss.).

Dział Związku Chórów Kościelnych

Komunikaty Zarządu

Przygotowania muzycznego programu wielkiego jubileuszowego zjazdu chórów kościelnych, trwają w całej pełni. Odbywają się mianowicie regularnie próby Reprezentacyjnego chóru kościelnego, który ćwiczy pod kierunkiem p. Z. Latoszewskiego 8-mio głosową mszę E-moll Brucknera. Podkreślić trzeba z uznaniem, że udział członków chóru na próbach jest mimo niedogodnej pory wakacyjnej bardzo wydatny, to też przygotowanie trudnego dzieła postępuje raźno naprzód. Obok chóru katedralnego, który wykona poważną część zjazdowego programu, podjął się wykonania nowoczesnych polskich motetów chór parafji łazarskiej, który rozpocznie też niebawem próby pod kierunkiem p. Józefa Pawlaka. Plan organizacji zjazdu ogłosimy po wakacjach.

KRONIKA CHÓRÓW KOŚCIELNYCH

P o z n a ń. Męski chór Serafitów przy kościele OO. Franciszkanów w Poznaniu obchodził w lipcu br. Trzecią rocznicę założenia. Program uroczystego posiedzenia obejmował obok sprawozdań z działalności chóru, nadania nagród niektórym członkom oraz okolicznościowych śpiewów, wykład red. Z. Latoszewskiego na temat wzorowego śpiewu chórowego. Do szerszego omówienia owocnej działalności tego chóru powrócimy jeszcze.

Skalmierzyce. W niedzielę, 1 lipca br. odbył się w Skalmierzycach z okazji I-szej rocznicy założenia chóru przy kościele parafjalnym zjazd okolicznych chórów kościelnych i kół śpiewaczych. Uroczystość rozpoczęła się nabożeństwem, podczas którego śpiewał chór kościelny z Odolanowa pod batutą organisty p. Pawlickiego. Kazanie wygłosił Czcigodny ks. Radca Piotrowicz, życząc chórowi błogosławieństwa Bożego w dalszej jego pracy. Po nabożeństwie ruszyły chóry w pochodzie przez Skalmierzyce do Domu Katolickiego na posiedzenie. Referat o działalności chóru wygłosił jego założyciel i prezes, organista p. S. Kurkiewicz, następnie przemawiał delegat Zw. Chór. Kośc. z Poznania p. Stanisław Siedlewski, podkreślając z uznaniem owocną pracę chóru skalmierzyckiego, którego poważny poziom jest zasługą energicznych wysiłków dyrygenta p. Kurkiewicza. Chórowi składali następnie życzenia delegaci obecnych na zjeździe chórów kościelnych i kół śpiewaczych. Po południu tegoż dnia odbyły się w lesie Śliwnickim popisy chórów. W jury zasiedli: prob. E. Kasior, niestrudzony pracownik na niwie śpiewaczej, p. Droszcz z Poznania i p. Siedlewski, sekretarz Zw. Chór. Kość. Ocena wypadła następująco:

Pieśń kościelna

1.	Kalisz (św. Cecylja chór męski)	73 punkt.
2.	Odolanów (chór żeński)	70 „
3.	Kalisz (św. Józef chór męski)	67 „
4.	Odolanów (chór mieszany)	66 „
5.	Skalmierzyce (chór mieszany)	64 „

Pieśń świecka

1.	Kalisz (św. Cecylja chór męski)	68 punkt.
2.	Skalmierzyce (chór mieszany)	75 „
3.	Krępa (chór męski)	63 „
4.	Skalmierzyce („Echo“)	62 „
5.	Kalisz (św. Józef chór męski)	55 „
6.	Biniew (chór mieszany)	49 „
7.	Krępa (chór mieszany)	45 „

Nadano każdej sekcji po trzy nagrody stosownie do największej ilości punktów. Po rozdaniu nagród zabrał głos ks. prob. Kasior, zachęcając chóry do intensywnej pracy na polu muzyki kościelnej. Uroczystość zakończyła się koncertem orkiestry wojskowej 60 pp. z Ostrowa i zabawą towarzyską.

Do Związku wstąpił chór kościelny z Budzynia.

Pokwitowanie składek

Chór przy kaplicy Pana Jezusa w Poznaniu za rok 1927 17.75 zł.

Dział Organizacyjno-Zawodowy

NA MARGINESIE REGULAMINU SŁUŻBOWEGO

III.

Społeczne i obywatelskie stanowisko organisty.

Czasy współczesne mają to do siebie, że poszczególne stany nietylko o swoje zarobkowe zachodzą sprawy, lecz niemniej starają się o podniesienie swojej godności i społecznej wartości; do celu tego dążą przez cechy swoje i związki. Projekt regulaminu służbowego dla organistów poświęca sprawie tej kilka

artykułów, wymagających od organisty, ażeby szanował swego przełożonego, samego siebie, swój stan i swoją organizację.

Parafia nie będzie szanowała takiego organisty, który nie będzie się odnosił z należnym szacunkiem do proboszcza, i myli się bardzo taki organista, który sądzi, że kosztem czci kapłana będzie miał większy mir u ludzi i poparcie Władzy Duchownej; dobry organista jako człowiek zaufania kapłana, winien raczej z wszystkich sił starać się o wzmocnienie autorytetu i wpływu jego, zwłaszcza w dzisiejszych czasach.

Słusznie też organista może i musi wymagać, ażeby również kapłan dbał o szacunek organisty u parafian, i żeby żartami i dowcipami nie poniżał go w oczach ludzi.

Wprawdzie organiści sami niestety zbyt często z własnej winy, stają się pośmiewiskiem ogółu; składają się na to: nieuctwo, lenistwo i pijaństwo oraz niezgoda domowa i zaniedbywanie wychowania dzieci. Jestto świadectwo zbyt jaskrawe i zbyt bolesne, że w komedyjkach polskich jako typ pijaka i człowieka rubasznego i nieokrzesanego przedstawiają organistę. Hańbę tę winni organiści coprędzej zrzucić ze swego imienia, przez to, że porzucą pijaństwo, ten zdaje się grzech nałogowy stanu organistowskiego, a oszczędzony grosz dadzą żonie na dom i na dzieci — że w zawodzie swym bez ustanku dalej się kształcić będę — a wszystkich pseudo-organistów ze swych szeregów usuną, i że wreszcie nad poprawieniem swego bytu i podniesieniem swego stanu pracować będą solidarnie — w Związku Organistów. Tymczasem najtrudniej zdaje się u organistów — to o solidarność; żeby choć jeden tylko przytoczyć fakt: lekceważenie i pogarda nawet, z jaką organiści miejscy odnoszą się do swych kolegów miejskich. Zamiast ich prowadzić i pouczać, niektórzy miejscy organiści stronią od nich, a nawet wstydzą się tytułu organisty, chętnie przybierając inne, choćby nauczyciela śpiewu w szkole powszechnej.... A tymczasem, gdyby wszyscy organiści solidarnie nad sobą pracowali, jedni drugich pouczali, toby stan swój z całą pewnością podnieśli conajmniej do poziomu nauczycielskiego.

Na szczególniejszą uwagę zasługuje sprawa języka polskiego; dobry organista winien mówić, pisać i śpiewać poprawnie po polsku; wzorem innych stanów niech organiści organizują po powiatach m. i. kursy języka polskiego. Czego szkoła nie dała, zdobyć można własnym wysiłkiem; uczcie się, kształćcie, czytajcie dobre, polskie książki! Organista, który swego wykształcenia nie zaniedba, stanie się sam pionierem idei samokształcenia się wśród innych, a w towarzystwach parafialnych będzie pożytecznym oświatowcem, a tem samem — dobrym obywatelem.

A o najważniejszej sprawie — na końcu wprawdzie, lecz ze szczególnem podkreśleniem; t. j. sprawa uświęcenia własnej duszy; jest konieczną rzeczą, ażeby Związek Organistów czuwał nad tą sprawą, i wyłącznie dla organistów urządzał rekolekcje;

w ten sposób Związek Organistów ujmie całokształt spraw tyczących swoich członków i przy solidarnem poparciu wszystkich organistów wywalczy dla nich takie warunki i takie stanowisko, że każdy z nich będzie się prawdziwie czuł — organistą-obywatelem! Ks. W. F.

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI GNIEŹNIEŃSKO-POZNAŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

Regulamin egzaminów organistowskich na archidiecezję Gnieźnieńską i Poznańską (patrz w nr. 6 (czerwcowym) „Muz. Kośc.").

Kurs dokształcający dla organistów odbył się od dnia 2. do 14. lipca br. Pomimo, że kurs obejmował naukę chorału gregorjańskiego, dyrygowania, harmonizację, śpiew, grę organową i fortepianową, historję muzyki kościelnej, liturgikę i inne przedmioty, uczestników zgłosiło się nie wielu bo tylko 10-ciu. Na zakończenie odbyła się msza św. w kościele OO. Jezuitów, podczas której śpiewali uczestnicy kursu przy towarzyszeniu organowem Prezesa Związku Org. p. J. Pawlaka.

Pokwitowanie składek

Od dnia 11. 6. do 25. 7. br. wpłynęły następujące składki: Gałdyński - Kobylin 10,— zł; Śliwiński - Ostroróg 3,— zł; Jazdanowski - Żegocin 12,— zł; Mężydło - Poznań 12,— zł; Barczewski - Chrzypsko 6,— zł; Olszewski - Poznań 6,— zł; Pukas - Gniezno 12,— zł; Frąckowiak - Wielowies 6,— zł; Mulorz - Bydgoszcz 6,— zł; Urbaniak - Ostrowo 12,— zł; Wojciechowski - Rąbin 6,— zł; Kubiak - Solec 6,— zł; Suchy - Pępowo 12,— zł; Kubiak - Żydowo 5,— zł; Weiss - Klasztor 6,— zł; Wlekliński - Poniec 12,— zł; Kowalski - Górka Duch. 6,— zł; Sieja - Chicago 12,— zł.

WYDAWNICTWA NADESŁANE

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński: „Martinus Paligonius" Tarnów 1928. Odbitka z „Hosanny". Znakomity lwowski muzykolog, tak bardzo zasłużony badacz naszej przeszłości muzycznej daje w tej pracy nowy przyczynek historyczny, mianowicie do polskiej twórczości muzycznej na przełomie XVI i XVII wieku. Autor analizuje jedyny znany dotąd utwór Marcina Paligona, motet 5-cio głosowy „Rorate" ad aequales voces. O życiu Paligona mamy jeszcze tylko nader szczupłe wiadomości. Przedstawiwszy środki techniki kompozytorskiej Paligona, wyłącznie polifoniczną strukturę jego motetu, wartość wokalną tej wielogłosowości, dalej ustaliwszy tonację utworu, jego zakres kadencyj, wreszcie formę utworu, słowem po gruntownym rozbiorze naukowym zabytku, ustala autor jasno jego wartość z punktu widzenia historycznego liturgicznego i czysto muzycznego Znamy dobrze niezwykle sumienną, jasną i gruntowną metodę analizy prof. Chybińskiego z licznych innych obszerniejszych znacznie jego prac, i w tym drobnym przyczynku stwierdzamy na nowo wszystkie zalety tej metody. Naszej wiedzy historycznej w dziedzinie muzyki przybywa więc i z tym przyczynkiem nowa cegiełka, pod niezwykle trwałą a olbrzymią budowę polskiej historji muzyki. Z. L.

ZA DZIAŁ ORGANIZACYJNO-ZAWODOWY I OGŁOSZENIA ODPOW. ST. SIEDLEWSKI
ODBITO W DRUKARNI WYDAWNICZEJ FR. KRAJNA — W POZNANIU, STRZAŁOWA 2a

MUZYKA KOŚCIELNA

Miesięcznik Poświęcony Muzyce Kościelnej i Liturgji

Rok III Poznań, wrzesień 1928 Nr. 9

Walne Zebranie Delegatów

Związku Chórów kościelnych
Archidiecezji Gnieźnieńsko-Poznańskiej

odbędzie się

dnia 22 listopada b. r. w Poznnaniu.

Połączone ono będzie z

Uroczystą Akademją

ku czci Piusa X

z okazji 25 rocznicy ogłoszenia „Motu proprio" o muzyce kościelnej. W programie staropolskie motety polifoniczne i wykład: Dzieje reformy muzyki kościelnej w Polsce

Bliższe szczegóły programu zjazdowego podamy w numerze następnym

Zwracamy też uwagę na Komunikat Zarządu str. 153

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

KILKA UWAG O TECHNICE WYDAWNICTWA DAWNEJ MUZYKI

W „Muzyce Kościelnej“ (R. III. nr. 6 str. 104—107) ogłosiliśmy referat p. t. „Nowe wydanie psałterza Mikołaja Gomółki“. Prof. Chybiński pragnąc z okazji tego wydania dokładnie omówić różnice między typem naukowego a praktycznego wydawnictwa pomników dawnej muzyki, co w odniesieniu do psałterza Gomółki, w referacie o nowem jego wydawnictwie nie zostało jego zdaniem należycie podkreślone i określone, nadsyła nam niniejszy artykuł, przeznaczony głównie dla czytelników zajmujących się muzyką naukowo.

Nie mam zamiaru pomniejszać w niniejszym artykule znaczenia, jakie posiada niewątpliwie wydanie całego psałterza M. Gomółki przez Dr. Józefa Reissa, i to mimo tych zastrzeżeń, jakie będę miał sposobność poczynić w innym miejscu i przy innej sposobności. Tu ograniczę się tylko do ustalenia kwestji na czem polega wydanie naukowe, na czem zaś praktyczne, na czem polega wreszcie takie wydanie, które odpowiadają wymaganiom zarówno naukowym jak i praktycznym. Sądzę bowiem, że w odniesieniu do wydawnictwa psałterza Gomółki pozostawił referent czytelników w niepewności, czy wydanie psałterza jest naukowe czy praktyczne, skoro z jednej strony wskazuje na to, że wydawnictwo „nie przyjęło typu wydawnictw naukowych“, że zatem liczy się z „praktycznością“ i „śpiewakami chórowymi“, z drugiej zaś strony, że „pod względem naukowym spełnia wszystkie wymagania“.

Najpierw kilka uwag co do terminologji. Nie możnaby zaliczyć psalmów Gomółki do muzyki „kościelnej“, natomiast trzeba zaliczyć je do muzyki „religijnej“. Każda muzyka kościelna jest religijną, niekażda zaś religijna kościelną. Można nawet śpiewać psalmy Gomółki w kościele ale przez to nie staną się muzyką kościelną, tak jak nie stanie się „koncertową“ muzyka kościelna kościelna przez to, że ją wykonamy w sali koncertowej. Psalmy Gomółki są właśnie przeznaczone „dla domaków“ a nie dla „Włochów“, którymi mianowano u nas nie tylko śpiewaków pochodzenia włoskiego, ale i Polaków, śpiewających w wielkich kapelach utwory w wielkim stylu, pod względem technicznym wymagające bardzo wykształconych śpiewaków. — Nie można następnie powiedzieć: partytura — to znaczy... cztery głosy na dwóch systemach. W partyturze w ścisłem tego słowa znaczeniu mogą się cztery głosy mieścić na czterech systemach, na dwóch zaś systemach mieszczą się tylko dwa głosy. Jeśli cztery głosy mieszczą się na dwóch systemach, zaopatrzonych kluczem wiolinowym i basowym, to mamy do czynienia z t. zw. wyciągiem fortepianowym, nazywanym tylko w drodze kompromisowej „partyturą fortepianową“ (n. p. wyciągi z oper, zaopatrzone tekstem). Oczywiście nie wątpię ani na chwilę, że referent doskonale o tem wie, sądzę jednak że ściślejsze wyrażenie się może szerszym kołom czytelników przynieść nie szkodę, ale pożytek. Ta dowolność w wyrażeniach jest u nas niestety bardzo rozpowszechniona, prowadząc często do przykrych, niekiedy coprawda wesołych nieporozumień. I tak np. czytam w pewnem wydaniu słynnego dzieła muzycznego polskiego z XVI wieku: „zamiast klucza F ma być klucz barytonowy“. Czy więc klucz barytonowy nie jest kluczem F? Nie można takich dowolności popełniać zwłaszcza w poważnem wydawnictwie, skoro od ucznia poznającego t. zw. „zasady teorji muzyki“ wymaga się ścisłych odpowiedzi. Oczywiście ani na chwilę nie podejrzewam autora tego niefortunnego powiedzenia, iż nie zdaje sobie sprawy z różnicy pomiędzy kluczami, jednakże śmiem twierdzić, że wymagania dokładności są słuszne (zwłaszcza ze względów pedagogicznych). I nie o „chwytanie

za słowa" chodzi, lecz o ścisłość w pojęciach i ich formułowaniach. Dowolność w tym względzie jest materjałem podsycającym — dyletantyzm.

Możemy obecnie przejść do omówienia sprawy techniki w wydawaniu dawnych dzieł muzycznych. Zastrzedz się muszę poprzednio, że poglądy, które podaję, nie są wcale poglądami indywidualnemi, lecz przyjętemi ogólnie w nauce, a wogóle w wydawnictwach dawnej muzyki. Są to poglądy oparte na długich i licznych doświadczeniach zarówno uczonych, jak i praktyków. One zatem mogą stanowić miarę w osądzaniu typu wydawnictwa. Zastrzedz się ponadto muszę, iż zajmować nas tu będą jedynie te poglądy (metody wydawnicze), które odnoszą się do dzieł XVI wieku, napisanych a cappella, podobnie jak psalmy Gomółki.

C e c h y w y d a ń n a u k o w y c h dadzą się ująć następująco: 1. każdy głos otrzymuje osobny system, w każdym systemie jest pozostawiony klucz oryginalny („dawne klucze") wraz z ewentualną jego zmianą w toku utworu, 3. rodzaje i wartości nut pozostają bez zmiany. 4. wykluczona jest wszelka transpozycja, 5. szczególne znaki notacyjne, mensuralne (n. p. ligatury), mają być w wydaniu zachowane, 6. błędy druku wzgl. rękopisu (z wyłączeniem błędów technicznych) mają być usunięte i na końcu wydawnictwa dokładnie wykazane i uzasadnione, 7. akcydencje (t. j. tak zwane „znaki chromatyczne") mają być dopełnione i umieszczone albo nad odnośnemi nutami, albo w nawiasach obok nich, 8. tekst ma być podpisany pod każdym głosem, wogóle wszędzie tam, gdzie znajduje się w oryginale, i to według ustalonych praw podpisywania tekstu, 9. znaki tempa i dynamiki są wykluczone, ponieważ druki i rękopisy XVI wieku nie zawierają ich wcale. Oto w n a j o g ó l n i e j s z y m zarysie podane zasady wydawnictw naukowych dawnej muzyki wzgl. muzyki XVI wieku. Celem wydawnictw naukowych jest jak najbardziej możliwe zbliżenie wydania do oryginału, aby ten, kto poddaje wydawnictwo i jego treść naukowym rozważaniom, nie był zmuszony sięgać ponownie do oryginału. W przeciwnym razie nie mamy przed sobą wydania n a u k o w e g o. Wypełnienie wszystkich wymienionych i innych jeszcze szczegółowych zasad może jedynie sprawić, że takie wydawnictwo „pod względem naukowym spełnia wszystkie wymagania", jak się wyraził referent o wydawnictwie psałterza. Wydawnictwo to natomiast nie spełnia warunków wymienionych pod liczbami: 1, 2, 5, 8 i częściowo też pod 6. Nie może zatem być uznane za „naukowe". Czy jednak wydawca miał zamiar nadać swemu wydawnictwu charakter „naukowy"? Sądzę, że n i e, dlatego też sądy referenta zwróciły się w mylnym kierunku. Dodaję zaś tylko dla uniknięcia wszelkich nieporozumień, iż nikt odemnie nie jest głębiej przekonany, że Dr. Reiss doskonale zdaje sobie sprawę z tego, jakie wydawnictwo jest pod każdym względem naukowe, jakie zaś niem nie jest wcale, lub tylko częściowo. Chodziło mi jedynie o to, że mylne objaśnienie, dane szerszym kołom czytelników, m u s i w nich wywołać mylne poglądy na omówioną przez nas sprawę.

C e c h y w y d a ń p r a k t y c z n y c h. Gruntownie wykształcony praktyk (dyrygent, kompozytor, nauczyciel kontrapunktu itd.) bez trudu odczytuje partyturę zawierającą klucze dawne, tak iż partycja „naukowa" równa się dla niego partycji „praktycznej". Jednakże dla większej wygody dla celów „praktycznych", bywają wydawane najczęściej partycje z nowemi kluczami. Partycje rzeczywiste, nie wyciągi fortepianowe, ponieważ tylko one dają możność osiągnięcia obrazu czytelnego i niekrępowanego śledzenia biegu głosów. Zazwyczaj umieszczają staranne wydania praktyczne przed nowemi kluczami — klucze dawne, co oczywiście oddaje usługę nauce. Niekiedy zespół kluczów dawnych jest podany we wstępie do wydawnictwa, jak to np. widzimy w „Monumentach" X. Surzyńskiego. Zdarzają się niekiedy także wydania dawnych dzieł w partycjach „fortepianowych". Są to z reguły wy-

dania dzieł, które w należytej technice wydawniczej ukazały się już poprzednio i skądinąd są znane. Do takich „partycyj fortepianowych" sięgać nie jest muzykolog zmuszony. Są one przeznaczone wprawdzie nie dla „śpiewaków chórowych" (jak sądzi referent) — ci bowiem śpiewają z „głosów" —, lecz dla dyrygentów. Wydania takie zawierają niekiedy transpozycje (dla głosowej wygody chóru), ponadto zawsze mają umieszczony tekst pod wszystkiemi bez wyjątku głosami albo conajmniej w osobno drukowanych „głosach", ponadto znaki dynamiczne i znaki tempa. Wydania takie opierają się o poprzednio opublikowane wydania naukowe, w których znajdują się wszelkie korektury błędów zawartych w oryginale oraz poprawnie podłożony tekst i należycie uzupełnione akcydencje (diezy). Są to zatem w całem tego słowa znaczeniu wydania praktyczne, spełniające rolę popularyzacyjną, a więc przeznaczone także „dla szerokich kół miłośników muzyki kościelnej" (albo i świeckiej). Tak przedstawia się typ praktycznego wydania. Może i ono oddawać usługi historykowi muzyki, ale cel praktyczny takiego typu wydania mieści się w potrzebach praktycznych muzyków, artystów, nie uczonych. Na jeszcze jeden ważny szczegół należy uwagę zwrócić w wydaniach praktycznych, mianowicie na zmniejszanie wartości nut oryginału. W ten sposób postąpił słusznie X. Surzyński w ostatnich zeszytach „Monumentów", wiedząc, że zastąpienie półnut oryginałów nutami ćwierciowemi jest wielkiem udogodnieniem dla — „śpiewaków chórowych". W psalmach Gomółki byłoby to nawet ważnym postulatem ze względu na fakturę tych psalmów. Jeśli obecnie zapytamy, jaki jest stosunek wydania psalmów Gomółki do powyższych zasad wydawniczych „ze względu na praktyczność", to odpowiedź na to pytanie może być tylko jedna: wydanie to nie jest praktyczne. Poza uprzystępnieniem psalmów przez zastosowanie formy „wyciągu fortepianowego", a w ślad zatem użyciem dwóch kluczy (które istotnie nie tylko „mogły", ale wręcz musiały być „ominięte", bo trudno byłoby umieszczać po dwa dawne klucze na jednym systemie), nie spełnia ono kilku warunków. Dyrygent chóru, pragnący wykonać pewne psalmy, będzie zmuszony opracować je praktycznie dla celów wykonawczych: dopisze znaki dynamiczne i znaki tempa, zmniejszy o połowę wartość nut, rozpisze teksty w głosach (według swego względnie tylko trafnego uznania, a nie zawsze zapewne według praw przyjętych dla muzyki XVI wieku) i dokona transpozycji dla zrozumiałej wygody głosowej swego chóru (o czem zresztą wydawca wspomina w przedmowie). Nie każdy dyrygent jednakże, choć chętny do wykonywania dzieł dawnej muzyki polskiej, będzie uważał takie wydanie psalmów za zachęcające, nie każdy też dokona opracowania w sposób stylowy. Jak dotychczas, tak i nadal poszukiwać będą dyrygenci chóralni tych wygodnych publikacyj, w których psalmy są zupełnie opracowane dla celów praktycznych, jak n. p. w „Muzyce Kościelnej" ks. Surzyńskiego. Nie koniec na tem. Jeśli dyrygent chóru będzie dobrym muzykiem, to będzie widział się zmuszonym do poczynienia jeszcze innych dodatkowych zmian. Nie tak łatwo przyjmie do wiadomości owe domniemane unisony i oktawy „równoległe" w psałterzu, pozostawione przez wydawcę bez poprawienia i w przypuszczeniu że nie są one błędami druku, lecz błędami technicznemi kompozytora (Gomółki). Dyrygent zauważy bez wątpienia, że te unisony i oktawy (oraz niektóre kwinty) dadzą się bardzo łatwo usunąć: wspólne jest im to, że odnośne nuty lub grupki nut wydrukował drukarz pierwodruku o tercję za wysoko lub za nisko. Oczywiście takich szczegółów nie można pozostawić ani w naukowem, ani w praktycznem wydaniu. (O tych przypadkach jest mowa w innej mej pracy).

Rezultatem naszych rozważań jest, że wydanie tego typu nie jest ani naukowem, ani praktycznem, ponieważ wydawca nie spełnił zarówno wszystkich warunków wydania naukowego, jak i wszystkich warunków wydania praktycznego. Muzykolog zmuszony będzie sięgnąć

do oryginału dla celów naukowych, artysta-wykonawca zmuszony będzie dokonać opracowania dla celów wykonawczych (praktycznych). W jedno nie wątpię: wydawcą kierował cel, który nie może być inaczej nazwanym, jak szlachetnym. Miał bowiem zamiar przyczynić się do spopularyzowania dzieła Gomółki. Na przeszkodzie stanęła niestety forma wydania, niewystarczająca ani dla uczonego, ani dla praktyka. Ideałem byłoby takie wydanie, w którem wymagania nauki i praktyki byłyby zaspokojone kompromisowo. Nie byłyby tu potrzebne nawet wzajemne ustępstwa teorji i praktyki. Muzykolog wiedziałby, że oryginał nie zawiera żadnych znaków tempa i dynamiki, nie krępowałby się zatem niczem; przedmowa wskazałaby mu na rodzaj zespołów kluczowych, zastosowanych w psalmach, kompletny zaś wykaz błędów drukarskich na końcu wydawnictwa pouczyłby go o koniecznych odstępstwach. W przedmowie znalazłby wykaz dokonanych transpozycyj (tak niezbędnych). Tekst i jego podłożenie w głosach zadowoliłoby tak jego jak i praktyka, ponieważ byłoby i ścisłe i — gotowe. Przedmowa również powiedziałaby mu, że wartości nut są skrócone w tej lub innej mierze. Coprawda — wydanie takie byłoby bardziej kosztowne niż „naukowe“, choć i to nie jest pewne, ponieważ druk partycji rzeczywistej jest i co do rozmiarów i co do kosztów bardziej wymagający, niż druk „wyciągu fortepianowego“. Posuwam się nawet do twierdzenia, iż wielkie uznanie dla bezprzykładnej ofiarności wydawcy (p. Romana Ferka) nie może nam zabronić przypuszczenia, że uzyskanie specjalnej subwencji (wcale nie niemozliwej) pozwoliłoby było sporządzić takie wydanie psałterza, które odpowiedziałoby i naukowym i praktycznym wymaganiom. Życzyć możemy i nakładcy i wydawcy, aby tych 250 egzemplarzy, w których ukazał się psałterz, rozeszły się jak najszybciej i aby drugie wydanie stanęło na wysokości, do której wiedza wydawcy może je doprowadzić. Nie wątpię, że i to pierwsze wydanie mimo usterek spełni choć częściowo piękny cel nakładcy i wydawcy. W każdym bądź wypadku poprawne wydanie psałterza jest nadal aktaulne.

W Hrebenowie, dnia 30 lipca 1928 r.

Inż. Z. Kacprowski

Z KRAJU HEJNAŁÓW

W warszawskim czasopiśmie „Świat“ znajdziemy poniższy artykuł o hejnałach katedry belgijskiej w Malines pióra p. inż. Z. Kacprowskiego, którego ze względu na wysoce interesującą naszych czytelników treść przytaczamy w całości.

Krajem hejnałów jest Belgja. Słusznie może zauważył pewien z autorów francuskich, że owo zamiłowanie Belgów do muzyki dzwonów, datujące się od dawnych lat, należy przypisać konfiguracji terytorjum Flandrji — obszernym równinom, gdzie fale dźwiękowe przelewają się swobodnie, dochodząc do dalekich zakątków. Ze wszystkich miast belgijskich jednak największą sławę w tej dziedzinie posiada Malines, a koncerty wykonywane na dzwonach przez mistrza Józefa Denyn, w prastarej katedrze są w swoim rodzaju great event, ściągającem tłumy słuchaczów nietylko z Belgji, ale i z krajów ościennych. Gotycka wieża katedry Saint — Rombaut w Malines wznosi się potężnym masywem na sto metrów w górę. Dzwonnica, której budowę wstrzymano w wieku XV-ym, z powodu braku funduszów, jest nieskończona. Według pierwotnego projektu, miała ona sięgać na wysokość 160

metrów, czyli znacznie przewyższać wieżą Notre-Dame paryskiej. Niezwykłe wrażenie czyni wnętrze katedry w noc księżycową, wskutek gry promieni świetlnych. Zjawisko to było raz nawet powodem zabawnego zdarzenia. Oto jeden z obywateli miasta wziął odbicie promieni księżycowych za początek pożaru i zaalarmował straże. Przez długi czas nazywano potem we Flandrji mieszkańców Malines złośliwie Maanbluschers, t. z. „gasicielami księżyca“. Drobny ten epizod w niczem, oczywiście, nie może uszczuplić sławy mieszkańców miasta, jako gorących wielbicieli i propagatorów artystycznych koncertów na dzwonach. Dość zresztą znaleźć się w ciepły, czerwcowy wieczór między godziną ósmą a dziewiątą wieczorem w Malines. Miasto posiada niezwykle uroczysty i skupiony wygląd. Plac przed katedrą mieści jedną zwartą masę ludzką, kawiarenki, ciągnące się wzdłuż chodników, zapełnione są już na długo przed rozpoczęciem koncertu. We wszystkich uliczkach przyległych przed domami wystawiono krzesła i leżaki, zajęte przez swoich lub obcych. Pośrodku ulic stoją rzędy samochodów i ogromne wozy ajencji podróżniczych, naładowane różnojęzyczną publicznością.

Gdy rozlegną się pierwsze dźwięki dzwonów lekkie i łagodne, niby tony harfy, głosy rozmów milkną, jak na komendę; policja wstrzymuje wszelki ruch w mieście i po chwili, wśród głębokiej ciszy, unosi się tylko śpiew dzwonów, który idzie daleko poprzez równinę, aż do odległych miasteczek i wiosek, zachwycając ucho chłopa flamandzkiego dźwiękiem rodzimej melodji...

Twórcą tych wrażeń artystycznych jest, jak wspomniano, mistrz Denyn. Artysta ten posługuje się instrumentem jedynym w swoim rodzaju. Jest nim komplet 45 dzwonów. Mieszczą się one w dużej sali dzwonnicy, dokąd prowadzi 380 schodków. — Rusztowanie, na którem zawieszone są dzwony, pochodzi z roku 1662, ale wiele dzwonów jest znacznie starszych. Największy z nich t. zw. Yhesus, lub Salvator, waży około 9-ciu ton i nosi napis łaciński z datą swego powstania w roku 1480. Właściwy komplet koncertowy składa się z trzydziestu dziewięciu mniejszych dzwonów, odlanych w roku 1674 przez Piotra Hemony w Amsterdamie. Sam artysta, obecnie człowiek sześćdziesięcioletni, otrzymał swoje stanowisko w spadku po ojcu, który jednocześnie był jego nauczycielem.

Podczas wykonywania koncertów p. Denyn zajmuje miejsce w kabinie, zabezpieczonej od wiatrów, swobodnie wchodzących do dzwonnicy przez wielkie okna gotyckie. Tam również znajduje się klawiatura, przypominająca organową. — Naciskanie klawiszów powoduje uderzanie młotków w dzwony, przyczem wykonawca posiłkuje się jednocześnie nogami, gdyż gra wymaga znacznego wysiłku fizycznego. Dzwonnik z Malines jest obecnie najbardziej znanym i wziętym specjalistą w swoim rodzaju. Jemu mianowicie powierzono wykonanie koncertu inauguracyjnego na dzwonach na wystawie wszechświatowej w Wembley. On również u-

rządzał dzwonnice w szeregu kościołów w Anglji i na kontynencie.

Od kilku lat p. Denyn stoi na czele szkoły dzwonników, urządzonej w Malines. Szkoła liczy obecnie trzydziestu uczniów, pomiędzy którymi są Anglicy, Holendrzy i Amerykanie, nie licząc Belgów. Kurs szkoły bezpłatny trwa trzy lata.

Poza klawiaturą katedra w Malines posiada także i mechanizm do hejnałów automatycznych. Jest nim bęben miedziany, zaopatrzony w 16 200 otworów kwadratowych, w które wpadają trzony stalowe, poruszające młotki dzwonów. — Wykonanie tego mechanizmu również dawnej konstrukcji wymagało wówczas dwuch lat pracy. Starożytny zegar katedry mierzy trzynaście metrów w średnicy i posiada cyfry dwumetrowej długości, a hejnał automatyczny odzywa się co kwadrans. Tradycja miejscowa wymaga, aby melodja wygrywana była zmieniana dwa razy do roku: na Wielkanoc i pierwszego października.

Mechanizm automatu jest otaczany wielką opieką i należycie konserwowany. W tym celu wykorzystany bywa Wielki Tydzień, podczas którego, jak wiadomo, przepisy kościelne nie pozwalają na używanie dzwonów. Okres ten pozwala na rozebranie i podczyszczenie starożytnego mechanizmu.

Dzięki tak starannym zabiegom i temu pietyzmowi, jakim ludność miejscowa otacza stary zabytek, ściśle związany z historją kraju — ponad miastami Flandrji biegnie codzienny hejnał, wydzwaniany od lat dwustu pięćdziesięciu przez te same sędziwe dzwony.

Dr. Marja Szczepańska (Lwów)

U ŹRÓDEŁ POLSKIEJ WIELOGŁOSOWEJ MUZYKI KOŚCIELNEJ

(Do historji muzyki wielogłosowej w Polsce w XV-tym wieku)

(Dokończenie).

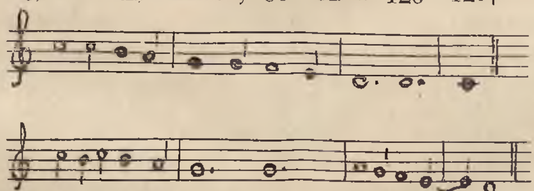
Melodyka w „Gloria“ jest w obydwóch głosach płynna. Zastosowane są prawie wyłącznie interwały mniejsze, skromnie zaś występują te, które w epoce staroklasycznego kontrapunktu uregulowanego będą uznawane za niedopuszczalne lub mniej w muzyce kościelnej odpowiednie. Jako istotny interwał melodyczny tego rodzaju ukazuje się dwukrotnie seksta wielka (głos górny t. 71—72 i głos dolny t. 128—129). Inne interwały większe od kwinty czystej są „martwe“. Również następstwo dwóch kwart czystych po sobie w tym samym kierunku (gł. górny t. 87—89) nie jest zbyt wielkiem odstępstwem od kontrapunktycznych praw melodyki z epoki a cappella mimo, że w niej do częstych zjawisk nie należą. O wiele więcej odstępstw widzimy w innych utworach z I połowy XV. wieku, znajdujących się w polskich rękopisach.

Kolejno przedstawimy charakterystykę poszczególnych głosów.

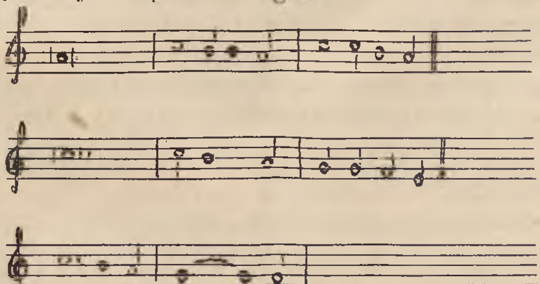
Głos niższy, „Tenor", zawiera wyłącznie wielkie wartości nut (longae i breves), połączone w ligatury, a tylko w ostatniej części („Amen") występują wartości mniejsze (semibreves i minimae). Głos ten jest niezaprzeczalnie instrumentalny. Wskazuje na to nietylko brak tekstu, z którego tylko początkowe słowo lub 2 słowa są umieszczone dla orjentacji na początku samodzielnych ustępów, ale także ligatury liczne, uniemożliwiające podpisanie tekstu in extenso, w porównaniu z syllabicznem niemal traktowaniem tekstu w głosie górnym, mającym stale wartości mniejsze nut. Za instrumentalnym charakterem tenoru przemawia również szereg pauz, obejmujących często cały takt, a przerywających też poszczególne, bardzo krótkie frazy. Co do melodycznego charakteru tego głosu, to wskazujemy na niemal stale dolny, początkowy kierunek fraz, powtarzanych na tym samym lub innym stopniu. To też wiele fraz posiada identyczny początek (2 sekundowe kroki w dół). — Jakie jest pochodzenie „tenoru", tego niestety mimo najdokładniejszych poszukiwań nie zdołałam stwierdzić. Nic nie przemawia za pochodzeniem z chorału lub muzyki świeckiej. Nie można się oprzeć wrażeniu, że charakter melodyki „tenoru" przywodzi na myśl melodykę pieśni, sekwencji lub hymnu. „Tenor" naszego zabytku jest mimo swej instrumentalnej funkcji melodją bardzo śpiewną, która mogłaby być wokalną, spełniając przytem dobrze zadanie fundamentu dla głosu górnego. Przypomina to właściwości włoskich „tenorów", a raczej „tenorów" we włoskich utworach z końca XIV. i pocz. XV. wieku. Możliwe ponadto jest, że dłuższe frazy oryginalnej melodji, użytej jako „tenor", zostały przez kompozytora rozdzielone tu i ówdzie na mniejsze długonutowe motywy, przedzielone pauzami, umieszczanemi dowolnie, ze względu na swobodę ruchu w głosie górnym.

Głos górny jest szeregiem dłuższych i krótszych fraz, rozwijanych swobodnie na tle głosu dolnego, bez wyraźnej zależności od niego. I on również nie jest w całej swej rozciągłości wyłącznie wokalnym, posiada bowiem pewne partje instrumentalne, dające się stosunkowo łatwo rozpoznać. Brak tekstu w tych właśnie partjach, liczne w nich luźne minimy, przedzielone pauzami, niezmierna w tychże miejscach krótkość fraz w porównaniu z frazami zaopatrzonemi tekstem, wreszcie podobieństwo rytmiczne do „hoketowych" manier — oto cechy, które razem wzięte a porównane z cechami wokalnych niewątpliwie fraz, sprawiają, iż kontrast między wokalnemi a instrumentalnemi partjami głosu górnego jest niemal odrazu widoczny. Co do ich rozmieszczenia, to zauważyć należy, iż wypełniają one w I cz. „Gloria" ostatnich 18 taktów (t. 45—62), w II cz. ostatnich 16 taktów (t. 110—125), w III cz. zaś prawdopodobnie ostatnich 9 taktów (t. 151—159). Tu zauważamy, iż cz. III ma podpisane słowo „Amen" tak, że zgło-

ska „A“ znajduje się w I takcie (t. 126), zgłoska zaś „men“ w ostatnim (t. 159), a luźne nuty, oddzielone od siebie pauzami, zaczynają się od t. 151. Nie wykluczamy tu współdziałania śpiewu i gry instrumentalnej w głosie niższym w ostatnich 4 taktach, w każdym razie przez analogję z I i II cz. zakończenie instrumentalne głosu górnego w cz. III nie ulega żadnej wątpliwości. Do kwestji partji instrumentalnej w „Gloria“ powrócimy przy omawianiu formy. Melodyczna linja głosu górnego zawiera obok fraz zbudowanych na gamie lub jej części i odpowiednio rytmizowanych, cztery czynniki: 1. powtarzanie tego samego tonu (w 38 taktach), 2. dokładne lub prawie dokładne powtarzanie tej samej frazy na tym samym stopniu (t. 2—3), 3. częste poddawanie tej samej frazy warjacyjnym zmianom 4. dokładna lub prawie dokładna progresja (t. 3—4, 43—47, 80—81). Te dwie ostatnie właściwości wskazują na wpływy włoskie[17]). Zwrotów, powtarzających się w ciągu utworu, jest cztery. Jeden z nich, polegający na kroku sekundowym w dół i następnie w górę (n. p.: e—d—e...) i stosowany jako trzy minimy w takcie nieparzystym, należy do częstych w utworach XIV i XV wieku. Zachodzi on i w „Gloria“ i w „Et in terra“, w różnych modyfikacjach i połączeniach. Także częstym jest zwrot: c—h h—a/c//. Jest to zwrot częsty na przełomie XIV i XV wieku, szczególniej w kadencjach. Znajdujemy też zwrot, wypełniający większe interwały i zawierający powtarzanie tonów i powracanie do tonów poprzednich (t. 3—6, 38—42, 63—65, 90—92 i 126—127) — np.:



Jak już zauważyliśmy, wiele fraz posiada tendencję dolnego kierunku, co widzimy już w początkowych frazach wszystkich części „Gloria“, zawierających identyczny motyw naczelny, z modyfikacją motywu pierwotnego:



17) Ficker, Die frühen Messkompositionen der Trienter Codices, w „Studien zur Musikwissenschaft“, XI, str. 7 i 19.

Analogiczne cechy posiada zachowany głos górny „Kyrie“. Obok pojawiających się złamanych trójdźwięków, czego w „Gloria“ brak, zachodzą częstsze niż w tem ostatniem progresje, podkreślające tem wybitniej cechy włoskie. Progresje te polegają na szeregu rozłożonych tercyj, tak wznoszących się jak i opadających. Tem samem utwór ten jest zbliżony co do stylu melodycznego do dzieł J. Ciconii, jednego z najpopularniejszych kompozytorów zachodnich około r. 1400—1430 (znanego dobrze także w Polsce).

Rytmika górnego głosu „Gloria“ jest dość urozmaicona, a przytem charakterystyczna. Możnaby wskazać na szereg najtypowszych figur rytmicznych jako na najczęściej spotykane rytmy w muzyce z końca XIV i I połowy XV wieku. Licznie są one reprezentowane także w ówczesnych polskich kompozycjach. Prowadzenie głosów jest stosunkowo dość poprawne, mimo że nie brak (stosownie do epoki) dowolności, które później w ostatniej ćwierci XV wieku, zostaną uznane za błędy przeciw czystości stylu kontrapunktycznego. Wymieniamy tu takie szczegóły, jak: kwinty równoległe, w jednym wypadku wzięte nawet skokiem (t. 21—22), „ottava battuta“,[18]) kwinty maskowane opisującemi figurami głosu górnego[19]. skoki na dyssonans i odskoki z dyssonansu (t. 16—17, 66—67 i 83—84), współcześnie dość częste,[20]) użycie nieprzygotowanych dyssonansów na mocnych częściach taktu (kwarta w t. 13), itp. Dyssonansy są traktowane przeważnie jako nuty przejściowe lub zamienne; ich rozwiązywanie jest zawsze prawidłowe. Co do odległości głosów pomiędzy sobą, to zauważamy stosowanie interwałów większych od decymy, będącej w epoce a cappella odległością maksymalną[21]), prawie nigdy nie przekraczaną w czterogłosie lub w biciniach. Fakt ten ma miejsce głównie w kadencjach końcowych (ale także poza niemi). Analogiczne wypadki spotykamy i w polskich utworach I połowy XV wieku. Wreszcie zwracamy uwagę na działania głosu dolnego (z powodu nuty większej wartości), przypominające nutę stałą, trwającą przez 2 takty, przy równoczesnej znacznej ruchliwości rytmicznej głosu górnego (26 wypadków). Takie 2-taktowe grupy występują nieraz tuż obok siebie (t. 24—29, 86—91, 135—138).

„Gloria“ jest złożone z 3 większych ustępów samodzielnych, zakończonych kadencjami i oddzielonych od siebie dwoma kreskami, przechodzącemi przez system 5-linjowy. Podział ten jest miarodajny przeważnie już dla czasów późniejszych, ale

18) Bellermann, Contrapunkt, 1901, str. 139.

19) O. Thalberg, Zur Kolorierungstechnik des Trienter Zeitalters, w „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft“, XIII 4, str. 123.

20) Wystarczy wglądnąć w „Dufay and his contemporaries“ Stainera (n. p. w utwory Bricqueta, Brudla i t. d.).

21) Bellermann, op. cit. str. 147.

zachodzi stosunkowo nierzadko w czasach wcześniejszych. W każdym razie w rękopisach polskich z I połowy XV wieku znajdujemy tylko małą ilość „Gloria“ o takim właśnie układzie. Zazwyczaj bowiem opracowania tej części z „Ordinarium Missae“ zawierają większą ilość samodzielnych ustępów.

(Ciąg dalszy nastąpi).

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

MSZA PASTORALNA TOMASZA SZADKA (1578)

(„Dies est laetitiae“)

(Ciąg dalszy)

Oryginał głosu górnego wymagał w niewielu tylko miejcach adaptacji do reguł o podkładzie tekstu, a to zarówno ze względu na dość widoczną staranność kopisty, choć daleką od wzorowego postępowania, jak i na rzeczową trudność korektur (sylabiczna melodyka). Rzeczą zrozumiałą jest, że o starannej lub niestarannej deklamacji Szadka rozstrzygają te ustępy jego mszy, które są najobfitsze w słowa a stosunkowo niewiele zawierające melizmatów, a więc Gloria i Credo. Zestawienie wszystkich słów w tych częciach mszy wykazuje, że istnieje sporo wypadków, w których deklamacja tekstu jest bez zarzutu, przeważnie jednak deklamacja ta w innych, liczniejszych bez porównania wypadkach, jest błędna. Rzadko ratuje Szadek sytuację w ten sposób, że przydziela zgłosce akcentowanej wyższą nutę niż poprzedniej nieakcentowanej, która jednak otrzymała większą wartość rytmiczną. Najczęstszym błędem jest wzdłużenie ostatniej zgłoski, a więc ów „akcent francuski”, o którym wspomina P. Wagner, omawiając msze francuskie z epoki bezpośrednio poprzedzającej szkołę rzymską. W dwuzgłoskowych słowach widzimy w mszy Szadka takie akcentowania, jak: „ag n u s”, „De u s”, „De i”, „n o b i s“, „s a n c t o“, „ve r o“, „fa c t u m“, „coe l u m”, „pa t r e”, i tp. W trzyzgłoskowych słowach zauważamy albo przesuwanie akcentów na nieodpowiednie zgłoski (łącznie z akcentowaniem ostatniej), albo akcentowanie właśnie tylko tej zgłoski, która nie powinna otrzymać akcentu muzycznego: n. p. „a g i-mus”, „f a cto r e m”, „Saecu l a”, „Domi n u m”, „descen d i t”, „e-t i am”, „secund u m”, „scriptu r a s”, „dex t e ram”, „spi r i tum”, „fi l i o”, „p r o phe t a s”, „v e n turi” i tp. W czterogłosych kombinują się błędy poprzednio już wspomniane, n. p. „homi n i bus”, „u n i ge n i te”, „mi s e re r e”, „iu d i care”, „c o n fi t e or”; w pię-

cio- i sześcio-zgłoskowych: „de p r e ca t i onem“, „omni p o ten tem”, „glori f i ca t u r“, „invisibili u m“, „benedicimus“ i t. p. Nie można jednakże nie zauważyć, iż niektóre słowa w powtórzeniu bywają deklamowane nawet najpoprawniej. To samo dotyczy deklamacji w ustępach homofonicznych. Ponadto zauwa żyć można, iż w jednych i tych samych miejscach jedne głosy deklamują poprawnie. inne wadliwie. Z tem wszystkiem jednak nie możnaby powiedzieć, iż Szadkowa deklamacja tekstu jest bardziej wadliwa niż to ma miejsce w wielu mszach ówczesnych fancuskch i niderlandzkich kompozytorów, nie wyłączając nawet niektórych mszy Orlanda di Lasso. Nie jest ona w każdym razie tak uderzająco wadliwa, jak deklamacja w bardzo wielu psalmach Gomółki[38]). Jeśli porównamy deklamację msza „Dies est“ z deklamacją mszy „Pisneme“ to ta ostatnia przedstawia się korzystniej nie dorównywując jednak deklamacji w motetach Wacława z Szamotuł, a w znacznej mierze także deklamacji mszy paschalnej Leopolity, która to msza jednak nie pod każdym względem jest co do deklamacji wzorowa.

(Ciąg dalszy nastąpi).

KWESTONARJUSZ W SPRAWIE STARYCH ORGANÓW W POLSCE

Zwracamy się do wszystkich bez wyjątku naszych Czytelników-Organistów z uprzejmem zaproszeniem do wzięcia czynnego udziału w ankiecie, której głównym celem jest ustalenie, ile starych organów znajduje się na ziemiach Rzeczypospolitej, jaki jest ich wiek i jakie są właściwości ich budowy.

Aby ankieta mogła przynieść należyte rezultaty, winna w niej wziąć udział jak największa ilość PP. Organistów. Wspólna Ich praca będzie mogła dokonać niemałego dzieła. Nie wykluczając od udziału w ankiecie innych osób (np. Przewieleb. Duchowieństwa i PP. Organmistrzów), liczymy przedewszystkiem na udział naszych głównych Czytelników, jako bezpośrednio interesowanych. Im liczniejszy będzie ich udział, tem chlubniejsze świadectwo wystawi sobie nasz świat organistowski. Następnie wyniki ankiety będą tylko wówczas wartościowe, gdy uczestnicy odpowiedzą jak najbardziej obszernie i zarazem na wszystkie bez wyjątku pytania. Odpowiedzi mogą być oparte zarówno o własną praktykę, jak i — w niektórych wypadkach — na rzeczowych informacjach innych wiarygodnych i miarodajnych osób.

---

[38]) **Odnośnie do twej kwestji należy zauważyć, że w jednych psalmach Gomółki znajdujemy deklamację zupełnie poprawną, w innych zupełnie złą. Czy ten ostatni wypadek w porównaniu z pierwszym nie dowodziłyby, iż Gomółka napisał źle deklamowane psalmy pierwotnie do innpch tekstów, dla których deklamacja była poprawna, w przeniesieniu zaś na inne teksty wadliwa. rozstrzygną zapewne dalsze badania. Przypuszczenie moje pochodzi stąd, że błędy deklamacyjne Gomółki zachodzą także w psalmach zupełnie homofonicznych i że gdzieindziej znajdujemy dowody liczenia się z prozodja polska.**

W odpowiedziach należy zachować porządek według następujących pytań:

1. Czy organy w kościele, w którym Pan pracuje, są stare czy nowe? Czy kościół posiada tylko jedne organy?
2. Jeśli nowe, to kiedy je wystawiono? (Data dokładna lub w przybliżeniu).
3. Jeśli są stare, to czy mógłby Pan uzasadnić, dlaczego Pan uważa je za stare? Jaki jest ich wiek? Jakie są na to dowody? (Może dokumenty?).
4. Czy na organach znajdują się widoczne napisy, zawierające nazwisko ich budowniczego, rok ich zbudowania, nazwisko fundatora itd.? Gdzie są te napisy umieszczone? Czy może są te napisy ukryte, tak iż należy je dopiero odszukać? (W razie istnienia napisów, należy je załączyć do odpowiedzi w całkowitem brzmieniu i bez żadnych zmian).
5. Czy w archiwum kościoła lub parafji znajdują się dawne papiery odnoszące się do zbudowania organów? (Z prośbą o ułatwienie odpowiedzi na to pytanie należy zwrócić się do XX. Proboszczów, jak wogóle tych Księży, którzy mają nad danym kościołem wiejskim czy miejskim bezpośrednią, urzędową opiekę).
6. Jakie jest położenie organów w kościele? (Określenie miejsca: nad wejściem do kościoła lub z boku).
7. Jaki jest obecny układ organów (opis dokładny budowy, z wyliczeniem manuałów, pedałów, regestrów itp.).
8. Jaki jest obecny stan organów, jeśli są stare (dawne)?
9. Czy można wskazać na czas (data:), w którym organy — jeśli są stare — były odnawiane? Czy w odnawianiu zachowano może dawne składowe części (jakie)?
10. Czy w bibljoteczce organistowskiej (na chórze lub poza nim) znajdują się jakieś dawne rękopisy lub druki nutowe przeznaczone dla organisty lub chóru kościelnego? Jakie są ich tytuły i jaka treść?

Upraszamy o skierowywanie odpowiedzi wprost do redakcji naszego pisma. Kwestjonarjusz nasz odnosi się do wszelkich organów, tak wiejskich jak i miejskich i zarówno skromnych jak i okazałych. Wyniki ankiety podawać będziemy kolejno w miarę napływania odpowiedzi. Nazwiska uczestników mogą być — zależnie od żądania poszczególnych uczestników — bądź ogłoszone bądź też zachowane w wiadomości redakcji. Cel naszej ankiety jest wyłącznie historyczny. Pragniemy zebrać materjał, który będzie wartościowy dla historji muzyki i kultury muzycznej w Polsce. Innej drogi, do tego celu prowadzącej, nie posiadamy. Redakcja.

Dział Związku Chórów Kościelnych

Komunikaty Zarządu

W programie listopadowego obchodu 25 rocznicy ogłoszenia „Motu proprio" o muzyce kościelnej uchwalił Zarząd Związku Chórów Kościelnych generalną zmianę. Postanowiono bowiem powszechny zjazd polskich chórów kościelnych odłożyć na przyszły rok, aby połączyć go ze zjazdem wszechsłowiańskiego śpiewactwa, który odbędzie się z okazji otwarcia Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu. Za tą zmianą przemawiają zarówno względy ideowe jak rzeczowe. Będzie to bowiem pokaz tego, co w dziedzinie muzyki kościelnej zdziałaliśmy w ciągu 10 lat naszej niepodległości, będzie zaś i pokazem naszej twórczości muzyczno-liturgicznej, która jedynie i wyłącznie figurować będzie na program wszechpolskiego zjazdu chórów kościelnych. Organizacyjnie

zjazd ten będzie umożliwiony przez odpowiednią dyspozycję kwater dla rzesz śpiewaczych, które na czas P. W. K. będą wolne i przez Zarząd Zw. Ch. K. zorganizowane.

Niemniej przecież tegoroczny jubileusz „Motu proprio" musi być należycie uczczony i w tym celu zwołujemy na dzień jubileuszu dnia 22 listopada walne zebranie delegatów Związku Chórów Kościelnych, z którym złączona będzie uroczystość uczczenia wielkiego jubileuszu. Zarys programu zjazdu podajemy na stronie wstępnej, zaś bliższe szczegóły ogłosimy w następnym zeszycie naszego pisma. Już teraz jednak zapraszamy jaknajuprzejmiej obok delegatów Chórów wszystkich miłośników muzyki kościelnej, a więc przedewszystkiem pp. organistów jak i Wielebne Duchowieństwo na uroczysty obchód w Poznaniu w dniu św. Cecylji.

Do Związku wstąpił chór kościelny z Nakła.

Pokwitowanie składek

Chór kościelny św. Wawrzyńca, Gniezno 20,50 zł; Swarzędz 20,50 zł; Miejska-Górka 37,50 zł; Męski Chór Kościelny, Mogilno 13,— zł; Grodzisk 24,— zł; Kicin 9,— zł.

Kronika chórów kościelnych

Ludzisko. Odbył się tu w dniu 22 lipca zjazd okolicznych chórów kościelnych. Przybyły chóry z Mogilna, Janikowa oraz Tow. Śpiewu z Tupadeł. Wykonano wspólnie pieśń „Wszystkie trony niebieskie" X. dr. Surzyńskiego oraz „O święta pieśni gminna" Nowowiejskiego. W obecności tłumnie zgromadzonej publiczności popisywały się następnie poszczególne chóry osobno. Po ukończeniu programu śpiewackiego przemówił ks. prob. Adamski, zachęcając w ciepłych słowach młodzież do wstępowania w szeregi chóru. Popisy nie miały charakteru konkursu nie wydawano też nagród, ma to nastąpić w przyszłym roku na oficjalnym zjeździe chórów kościelnych dekanatu żnińskiego.

Turowski.

Sprawozdanie z zebrania konstytucyjnego Związku Polskich Chórów Kościelnych w Diecezji Śląskiej

Po odbytem w dniu 29 lipca br. zebraniu informacyjnem tworzącego się Związku Polskich Chórów Kościelnych Diecezji Śląskiej zwołano w niedzielę, dnia 12. sierpnia br. zjazd delegatów chórów kościelnych w Domu Związkowym przy Kościele Katedralnym św. Piotra i Pawła w Katowicach na zebranie konstytucyjne. Zjazd poprzedziło uroczyste nabożeństwo w kościele katedralnym, w czasie którego chór katedralny z orkiestrą policji Województwa Śląskiego pod dyr. p. prof. Niesłonego wykonał mszę Wojciecha Rzychowskiego. — Z przybyłych 56 delegatów i gości, zagaił zjazd p. radca Olszowski, (którego wybrano na marszałka zjazdu) — witając przedstawiciela Kurji Biskupiej Wielebn. Ks. Sędziego Skupina oraz pp. organistów; dyrygentów chórów kościelnych. Marszałek na wstępie dał wyraz radości swojej i wszystkich obecnych z powodu tak nadzwyczaj licznego udziału delegatów w zjeździe. — Przed ukonstytułowaniem prezydjum wygłosił Wielebny Ks. Skupin obszerny referat o potrzebie założenia Związku chórów Kościelnych. Bezpośrednim wynikiem referatu było uchwalenie przez wszystkich obecnych założenia związku polskich chórów kościelnych diecezji śląskiej. Następnie odczytano projektowane ustawy Związku P. Ch. K., które po niewielkiej dyskusji z drobnemi poprawkami zostały przyjęto. Przystąpiono do wyboru głównego zarządu, do którego weszli: Jako prezes: Wiel. Ks. prałat Kasperlik, Generalny

Wikarjusz, Katowice; jako I wiceprezes p. radca Olszowski, Katowice; jako II wiceprezes p. radca Bańczyk, Król. Huta; sekretarz p. Szafranek, Katowice; zast. sekr. p. Korbielok, Król. Huta; skarbnik p. Wysocki, Katowice; dyrygent p. prof. Niesłony, Katowice; zast. dyrygenta p. prof. Klempy, Chorzów; bibljotekarz p. Stremp, Katowice; zast. bibljot. p. Joncza, Katowice; I ławnik p. Rzeźniczek, Lubliniec; II ławnik p. Pach, W. Piekary; III ławnik p. Przybyła, Janów. Do Komisji Rewizyjnej: p. Hoffmann sen. Katowice; p. Sobczyk, Mała Dąbrówka; p. Machnik, Kończyce. Do Sądu Honorowego: p. radca Olszowski, Katowice; p. Malata, Król. Huta; p. Jaszczok, Świętochłowice; p. Neumann, Katowice; jeden delegat Kurji Biskupiej.

W wolnych głosach uchwalono wysłać telegram hołdowniczy do Ojca Św., Ks. Kardynała Dr. Hlonda, Ks. Dr. Lisieckiego, P. Prezydenta Rzplitej Dr. J. Mościckiego i do P. Wojewody Śląskiego Dr. M. Grażyńskiego.

Po wyczerpaniu obrad porządku — zamknął p. Marszałek posiedzenie trzykrotnem okrzykiem na cześć Ojca Św. i Prezydenta Najjaśniej Rzeczypospolitej.

Dział Organizacyjno-Zawodowy

NA MARGINESIE REGULAMINU SŁUŻBOWEGO

IV.

Organista i chór kościelny ostoją i rozsadnikami katolickiej kultury muzycznej.

Niewola narodu polskiego poczyniła krwawe szczerby m. i. także w dziedzinie naszej twórczości kościelno-muzycznej. Jako wolni obywatele weszliśmy do świątyń naszych prawie że bez dorobku na tem polu; co gorsza, ząb czasu w łączności z wszystkiemi klęskami życia w niewoli powykrzywiał i zeszpecił nawet te przepiękne i przecudowne nasze ludowe pieśni kościelne, któreśmy jako bogaty spadek po ojcach odziedziczyli — te żywe pomniki wielkiej wspaniałej kultury kościelno-muzycznej, o którą współczesną pracę bezwzględnie zahaczyć trzeba.

Bezprzecznie w wiekach XVI—XVII. posiadaliśmy wybitnych kompozytorów, zdolnych dyrygentów i pyszne chóry kościelne, skoro najważniejsze wypadki dziejów naszych wspaniałemi uświetniali nabożeństwami zdobywając uznanie i nagrody królów i wodzów, a królowie sądzę dla pokazu aż do Drezna ich zabierali.

Jeżeli obecnie pragniemy ożywić życie kościelno-muzyczne, to nie ulega wątpliwości, że dużo uwagi musimy poświęcić organistom i chórom kościelnym, tym czynnikom, które na małym odcinku, w obrębie choćby najmniejszego kościółka wiejskiego spełniają wielkie zadanie w służbie Kościoła, a razem wziąwszy pracą swoją świadczą o stanie muzyki kościelnej w kraju, a w poważnej mierze w ogólno-narodowej kulturze muzycznej.

Weźmy wpierw organistów; iluż ich jest w całej Polsce? dokładnej cyfry nie znamy, ale jest ich niemal tylu, ile świątyń — a więc kilkadziesiąt tysięcy! Potężna liczba! Jakąż ogromną po-

moc i korzyść winien Kościół w Polsce mieć z takiego wojska sług swoich! Nie jest żadną przesadą twierdzenie, że gdyby te hufce organistów zmobilizowano, gdyby je należycie do zawodu przygotowano to polska muzyka kościelna stanęłaby w pierwszym szeregu w zawodnictwie narodów katolickich na tem polu.

Z tego wynika, że na gwałt trzeba pomyśleć o zawodowych szkołach organistowskich, gdzieby organiści również przygotowywali się do pracy społecznej w naszych organizacjach parafjalnych; niemniej należy urządzać kursy dokształcające dla tych, co są już na posadach — jedno i drugie pod okiem Władzy Duchownej.

Z osobą organisty łączy się ściśle sprawa chóru kościelnego, który tyko tam będzie się rozwijał, gdzie organista jest fachowcem, pilnym i gorliwym. Niestety, znaczenie, jakie posiada chór kościelny dla kościoła, parafii i ogólnej kultury niedocenia się. A przecież taki chór dobrym śpiewem podnosi uroczystość nabożeństwa, jest podporą dobrego śpiewu ludowego, myśl Bożą, zawartą w pieśni kościelnej, roznosi po domach, sam kształci się w poczuciu piękna, i to poczucie wyrabia u innych — zwolna i stale kładąc tem samem podwaliny dla rozwoju muzycznego, i stwarzając równocześnie pomyślne warunki dla budzenia i kształcenia talentów muzycznych, ba, co więcej, z chórów kościelnych wyszli geniusze muzyczni, że wymienić Palestrini'ego, Mozarta, Beethovena, Bacha, naszego Moniuszkę, i wielu innych, z których każdy jako chłopiec śpiewał w chórze kościelnym; niemniej iż wszyscy, którzy obecnie pracują dla muzyki kościelnej, byli w chłopięcym wieku członkami kościelnych zespołów....*)

*) Niemniej ważne zadanie wobec kultury muzycznej spełniają te chóry, które dysponując dobremi siłami i wybitnym dyrygentem, w publicznych koncertach zaznajamiają szersze warstwy społeczeństwa z arcydziełami katolickiej sztuki muzycznej.

Wynika z tego, że dla kultury muzycznej stanowi organista ze swoim chórem ważną placówkę!

Z faktów tych zdajmy sobie dostatecznie sprawę, i odpowiednie z nich wyciągnijmy wnioski! **X. F.**

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI GNIEŹNIEŃSKO-POZNAŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

W myśl Dekretu Prezydenta Rzeczypospolitej o Ubezpieczeniu Pracowników Umysłowych z dnia 24 listopada 1927 (Dz. U. R. P. Nr. 106, poz. 911) podlegają wszyscy organiści przymusowemu ubezpieczeniu. Obowiązek ubezpieczenia organisty spoczywa na parafji wzgl. rządcy parafji. We własnym interesie winien każdy organista stwierdzić, czy jest ubezpieczonym i domagać się tego stanowczo. Zakład Ubezpieczeń pracowników umysłowych mieści się w Poznaniu ul. Seweryna Mielżyńskiego 2. Informacjami służy członkom Związek Organistów.

Już teraz zwracamy uwagę na listopadowy zjazd delegatów chórów kościelnych naszej diecezji, w którym powinni wziąść udział także wszyscy organiści i to ze względu na uroczystość obchodu 25-lecia „Motu

proprio" Piusa X, źródła reformy muzyki kościelnej. Bliższe informacje o zjeździe zamieścimy w najbliższym numerze naszego pisma.

Przypominamy, że do wszelkich korespondencyj wymagających odpowiedzi, należy dołączyć znaczek pocztowy.

Szanownym kolegom zwracamy równocześnie uwagę na ogłoszenie Małopolskiej Fabryki Opłatków i Andrutów w Wadowicach. Firma ta swoją sumienną obsługą zasługuje na pełne zaufanie i poparcie, temwięcej, że współwłaścicielem jest nasz kolega. Zamówienia na opłatki Wigilijne należy jaknajwcześniej załatwiać.

Z życia kół dekanalnych

Dekanat lwówiecki. Zebranie organistów dekanatu lwówieckiego odbyło się w Pniewach dnia 18-go lipca rb. Posiedzenie zagaił delegat kol. Zygarłowski i powitał przybyłych kolegów z Pniew, Lwówka, Bród, Wytomyśla, Dusznik, Otorowa, Wilczyny i Bytynia. Po przeczytaniu protokółu z ostatniego zebrania referował kol. Kałdowski z Pniew projekt regulaminu służbowego. W dyskusji wyłoniły się następujące propozycje: ad par. 8 wynagrodzenie powinno być ustalone nie według kategorji stanowisk, lecz kwalifikacji organisty; — ad par. 11 emerytowany organista powinien mieć możność wykonywania nadal swoich obowiązków, o ile jest w pełni sił; — ad 12 wdowa, pobierająca przez trzy miesiące po śmierci męża dochody parafjalne winna być nieobowiązana do utrzymywania zastępcy. W toku dalszych punktów obrad przyjęto z uznaniem do wiadomości referat kol. z Otorowa o odbytym w Poznaniu kursie organistowskim, na który w przyszłym roku zamierzają nawet starsi koledzy się zapisać. W sprawie nowego kancjonału X. Gieburowskiego i kyriale wywiązała się także dłuższa dyskusja. Delegat zalecał pp. kolegom zapoznanie się z nowemi melodjami. Postanowiono wyćwiczyć i odśpiewać na przyszłem zebraniu mszę gregorjańską „De angelis". Szereg zaległych składek złożono na ręce delegata. Omawiano jeszcze sprawę zarobków pobocznych i na tem zakończono zebranie. Zygarłowski (delegat).

Pokwitowanie składek

Od dnia 26. 7. do 30. 9. br. wpłynęły następujące składki: Zygarłowski - Bytyń 6,— zł; Przybylski - Wilczyna 5,— zł; Duber - Brody 6,— zł; Gomółka - Otorowo 6,— zł; Trudnowski - Srebrnagóra 12,— zł; Kałużny - Droszew 12,— zł; Madaj - Boruszyń 11,— zł; Piotr - Podgórz 6,— zł; Michałek - Niepart 6,— zł; Poczekaj - Międzychód 6,— zł; Jagodziński - Białośliwie 6,— zł; Dutkiewicz - Pogorzela 5,— zł; Lewicki - Kucharki 5,— zł; Nowak - Wąwelno 10,— zł; Lebiotkowski - Kołaczkowice 6,— zł; Baranowski - Domachowo 12,— zł; Hoffmann - Wolsztyn 12,— zł; Bury - Gniezno 5,— zł; Sikorski - Golejewsko 12,— zł; Depczyński - Głuchowo 5,— zł; Konieczny - Duszniki 3,— zł.

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI CHEŁMIŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

Egzaminy organistowskie. W dniach 25 i 26 czerwca br. odbył się przed Biskupią Komisją egzaminacyjną organistów w Pelplinie egzamin organistowski.

Egzamin zdali pp. Badziąg Józef, Freza Władysław, Frydrychowski Feliks, Kamiński Jan, Kłos Dominik, Kowalski Józef, Lisewski Alfons, Murawski Leon, Potrykus Alfons, Prusiecki Wacław, Sadowski Sylwester, Ślas Bernard, Szulc Antoni, Talkowski Alojzy, Kmiecik Alojzy i Solarz Władysław. (Dwaj ostatni z Małopolski).

Drugi egzamin odbył się w poniedziałek 27 sierpnia br. Egzamin zdali pp. Feliks Pietrasiński z Unisławia, Wiktor Smukała z Nowegomiasta i Leon Urbanowski z Szwarcenowa.

Rekolekcje organistów. Od poniedziałku 30 lipca do piątku 3 sierpnia odbywały się w pelplińskiem seminarjum duchownem rekolekcje dla organistów. Udział w rekolekcjach wzięło 50 organistów. Kierownikiem rekolekcyj był ojciec Kapaun z Tow. Jezusowego. Na zakończenie rekolekcyj odprawił w kaplicy seminaryjnej mszę św. Najprzewielebniejszy Ks. Biskup Komunji św. i błogosławieństwa apostolskiego.

Z życia kół dekanalnych

Dekanaty Toruń i Chełmża odbyli kwartalne zebranie organistów dnia 4 lipca b. r. w Chełmży. Na porządku dziennym było sprawozdanie z walnego zebrania w Pelplinie, dalej sprawa kasy pogrzebowej oraz zaległych składek związkowych. Z powodu nader szczupłej liczby obecnych (tylko czterech kolegów) nie można było należycie wyczerpać porządku dziennego. Omawiano ważne sprawy organizacyjne a zwłaszcza uchwalono przystępować do kasy pogrzebowej. W sprawie zaległych składek uchwalono zwrócić się do Zarządu z wnioskiem o niedostarczanie „Muzyki Kościelnej“ tym kolegom, którzy zalegają ze składkami dłużej, jak rok cały. Po zebraniu zwiedzano pod przewodnictwem kol. rektora em. p. Żelaznego zabytki pięknie położonej Chełmży.

Budei del.

Dekanat kartuzki i żukowski. Zebranie organistów obu dekanatów odbyło się w Kartuzach, dnia 11 lipca o godz. 10 i pół przed południem w lokalu p. Lipińskiego. Kolegów stawiło się 10, dwóch się uniewinniło. Zebranie zagaił prez. dek. kol. Mówiński z Kartuz. i przeczytał protokół z ostatniego zebrania. Następnie zdał w streszczeniu sprawozdanie z walnego zebrania Zw. Org. w Pelplinie, przyczem wywiązała się ożywiona, dłuższa dyskusja. Żądano m. inn. aby stawić wniosek do Zarz. Zw., o urządzenie kursu dla starszych organistów. W sprawie kasy pogrzebowej, zalecał gorąco prez. M., aby wszyscy koledzy bez wyjątku wpłacili składki jak najprędzej do kasy pogrzebowej, gdyż termin upływa na 1 sierpnia br. Jednocześnie prez. M. poruszył też sprawę ubezpieczenia urzędników prywatnych, co dotyczy także wszystkich organistów. W wolnych głosach poruszono rozmaite sprawy dotyczące zawodu, poczem zebranie zamknięto. Równocześnie zwraca się uwagę poszcz. dekanatom a mianowicie kaszubskim jak wejherowskim i puckim, gdzie dotychczas koledzy nie pracują organizacyjnie aby tam urządzili także zebranie dekanalne, przedewszystkiem, aby jak najprędzej uiścili składki do Zw. Org. — jako też do kasy pogrzebowej na ręce kol. Blocha - Grudziądz, Szkolna 8. Informacje co do kasy pogrzebowej można także u niego zasięgnąć. Zatem jeszcze raz wzywa się odnośne dekanaty, aby nareszcie zrozumieli doniosłość naszej sprawy i wzięli się do pracy jak inne dekanaty. Jak wiadomo, Władza Biskupia jest nam bardzo życzliwa i przychylna, za co powinniśmy Jej być wdzięczni i pracować według Jej myśli i wskazówek. Mowiński, delegat.

Dekanat Grudziądz i Radzyn. Kwartalne zebranie organistów odbyło się 13 września przy udziale 8 członków. Przewodniczył delegat kol. Jackiewicz. Odczytano protokół ostatniego zebrania (29 marca) i następnie złożył kol. Bloch sprawozdanie z Walnego Zebrania diecezjalnego w Pelplinie. Referat „o znaczeniu organów w kościele“ wywołał powszechną dyskusję. Nieobecność na zebraniu uniewinnili koledzy: Pawłowski (Okonin), Kropidłowski (Rogoźno Pomorskie) i Kryszyk (Łasin). Nadmienić trzeba, że wyznaczone na dzień 10 lipca zebranie dekanalne nie odbyło się dla małej liczby obecnych.

Pokwitowanie składek

Podlaszewski - Skórcz 12,— zł; Dorawa - Lubawa 13,— zł; Müller - Chylonja 5,— zł; Gudel - Toruń 12,— zł; Kropidłowski - Lipusz 12,— zł; Szczyrbowski - Ryńsk 3,— zł; Raszke - Oksywia 6,— zł; Słupski - Bobrowo 5,— zł; Krajnik - Papowo Biskupie 2,— zł; Korda - Łag 6,— zł; Mowiński - Kartuzy 6,— zł; Rapicki - Fordon 4,— zł; Bloch - Grudziądz 3,— zł; Krzyżalewski - Bysław 4,— zł; Klonecki - Wieżywięć 3,— zł; Mikołajski - Tczew 4,— zł; Szulc - Wielkałąka 12,— zł; Badziąg - Żukowo 12,— zł; Dolaciński - Górna Brodnica 5,— zł; Smoczyński - Grudziądz 5,— zł; Fanslau - Grodziczno 12,— zł; Masłowski - Król. Nowawieś 2,— zł; Sokołek - Żarnowiec 6,— zł; Zaremba - Chwaszczyno 5,— zł; Skonieczka - Jastrzębie 6,— zł; Stopa - Skarszewy 6,— zł; Kowalski - Lipinki 6,— zł; Bełwon - Waldowo 7,— zł; Czapiewski - Kokoszkowy 4,— zł; Zaremba - Piece 6,— zł.

LIST DO REDAKCJI

Wielce Szanowny Panie Redaktorze!

Proszę uprzejmie o łaskawe umieszczenie w swem poczytnem piśmie następującego wyjaśnienia, będącego w łączności z otwartym listem p. Pawlaka, prezesa Zw. Org. Djec. Pozn. (nr. 6. Muz. Kośc.)

„Na otwarty i w powściągliwym tonie utrzymany list p. Pawlaka, jak również na mniej rycerskie, bo z za płotu, wypady przeciwko mnie innych pp. organistów, dopatrujących się w moich słowach zamachu na godność stanu organistowskiego, odpowiadam:

Zarzuty podobne, jak również skrzętne wyszukiwania w moich wystąpieniach słów krytycznych z pominięciem dodatnich, są z jednej strony wyrazem złej woli w stosunku do mnie, z drugiej, wyrazem zupełnie błędnego pojmowania godności swego stanu i jego interesów.

Nie w bezkrytycznem tolerowaniu braków polskiego stanu organistowskiego leżą środki prowadzące do polepszenia jego bytu materjalnego i podniesienia poziomu fachowego, które to czynniki decydują o godności społecznej i osobistej organistów. Ci z pomiędzy pp. organistów, którzy chcą z tej strony bronić praw swego stanu, sami kują broń przeciw sobie i złą przysługę wspólnej sprawie oddają.

Nie będę się zagłębiał w roztrząsania przyczyn i skutków dzisiejszej, godnej często pożałowania sytuacji organistów — za daleko by to zaprowadziło, a przy panujących wśród pp. organistów nastrojach wątpię, czy doprowadziłoby do porozumienia. Chciałbym jedynie zaznaczyć, że chybia zupełnie efektu czynienie zarzutu zamachu na godność stanu organistowskiego komuś, kto, jak ja, urodził się i wychował w domu przeciętnego, wiejskiego organisty i znam wskutek tego na wylot całą nędzę i przeciwności bytu organistowskiego, doświadczywszy ich dotkliwie na własnej skórze. Interesowałem się napewno więcej, niż szanowni moi przeciwnicy wszystkiemi stronami bytu organisty, bolejąc nad jego fatalnym losem, ale zdając sobie równocześnie d o k ł a d n i e sprawę z przyczyn, które ten stan wywołują, danem mi było bowiem poznać kwestję organistowską nietylko w całej Polsce, ale niemal w całej Europie. Znam dokładnie stosunek kleru polskiego do organisty, ale znam również i organistów polskich. Winę za grzechy dzisiejsze ponoszą w równej mierze o b i e strony i tylko obustronnym, zgodnym wysiłkiem można dojść do zmiany obecnej, nad wyraz przykrej i nienormalnej sytuacji. Punkty, na których powinna się oprzeć reforma stosunków, są niestety dla obu stron bardzo drażliwe i nie mam zamiaru ich wogóle tutaj poruszać. Myślący księża i poważni organiści zdają sobie dokładnie z nich sprawę — a nie brak na szczęście takich po obu stronach.

Całe to nieporozumienie ma dla mnie niemiły, nierzeczowy charakter i jest pełne nieprzemyślanych, czysto emocjonalnych momentów, które poważnie rozpatrywane być nie mogą. To też nie miałem zamiaru wcale na nie reagować — zmuszają mnie do tego jedynie szkodliwe i coraz bardziej rosnące jątrzenia, które godzą już nie we mnie osobiście, ale zwracają się przeciwko instytucjom i organizacjom, które mają nieszczęście mieć mię w swojem gronie".

Proszę przyjąć, Panie Redaktorze, wyrazy wysokiego poważania

St. W i e c h o w i c z.

ZA DZIAŁ ORGANIZACYJNO-ZAWODOWY I OGŁOSZENIA ODPOW. ST. SIEDLEWSKI
ODBITO W DRUKARNI WYDAWNICZEJ FR. KRAJNA — W POZNANIU, STRZAŁOWA 2a

MUZYKA KOŚCIELNA

Miesięcznik Poświęcony Muzyce Kościelnej i Liturgji

Rok III | Poznań, październik 1928 | Nr. 10

Walne Zebranie Delegatów

Związku Chórów Kościelnych

Archidiecezji Gnieźnieński-Poznańskiej

połączone z

Uroczystym Obchodem 25-cio-lecia „Moto Proprio" Piusa X

odbędzie się dnia 22 listopada b. r. (w dzień św. Cecylji) w POZNANIU

PROGRAM:

Godz. 10 Msza św. w kościele OO. Franciszkanów, celebrowana przez Najprz. Ks. Biskupa Radońskiego. Reprezentacyjny Chór Kościelny pod batutą prof. Nowowiejskiego wykona Mszę e-moll Brucknera na 8 głos. chór mieszany z tow. organów i orkiestry. Kazanie wygłosi X prob. Nawrowski z Mądrego.

Godz. 13 Walne zebranie delegatów w sali Boulevard, pl. Nowomiejski 5

Godz. 19,30 Uroczysta Akademja ku czci Piusa X w Auli Uniwersyteckiej (ul. Wjazdowa).

PROGRAM AKADEMJI:

1. „Tu es Petrus" Palestriny, motet na 6 głos. miesz. — „Viderunt omnes fines terrae" M. Zielińskiego, motet na chór miesz. (wykona Chór archikatedralny pod batutą ks. dr. Gieburowskiego).
2. Przemówienie J. E. Ks. Biskupa Radońskiego.
3. Wykład ks. dr. Feichta z Krakowa na temat: Dzieje roformy muzyki kościelnej w Polsce.
4. Sonata organowa nr. 3 a-moll op. 45 Feliksa Nowowiejskiego: Maestoso dramatico — Allegro moderato — Adagio — Finale. — Odegra kompozytor.
5. „Exultate Deo" Palestriny, motet na 6 głos. miesz. — „O quam gloriosum est regnum" Vittoria, motet na chór miesz. wykona Chór archikatedralny pod batutą ks. dr. Gieburowskiego.

Na Walny Zjazd i uroczystość jubileuszową zapraszamy uprzejmie Szanownych pp. Delegatów, pp. Organistów i Dyrygentów, Wiel. Duchowieństwo, jak niemniej wszystkich członków chórów kościelnych i miłośników świętej muzyki.

Zarząd Związku Chórów Kościelnych

Ks. Faustman, prezes — St. Siedlewski, sekretarz

Ks. Dr. Wacław Gieburowski

KONGRES MUZYCZNO-KOŚCIELNY W KOLONJI

W r. 1867 odbył się pamiętny Kongres stowarzyszeń niemiecko-katolickich w Innsbrucku. Przed Kongresem stanął wtedy muzyk w szacie duchownej, utalentowany kapelmistrz i wybitny kompozytor, mąż, oddany całą gorącością serca swego artystycznego ideałom świętej sztuki tonów: Ks. Dr. Fr. Witt. Po wygłoszeniu owej znanej filipiki przeciwko upadkowi i nadużyciom muzyki liturgicznej w całym kościele katolickim przystąpił z niesłychaną energją do bezwzględnego przeprowadzenia i do spopularyzowania jej haseł reformacyjnych, przygotowanych w Monachjum i w Ratysbonie. Nic dziwnego, że już w r. 1868 ukonstytuował się w Bamberdze niemiecki związek stowarzyszeń cecyljańskich, złączony później ze związkami cecyljańskiemi Austrji i Szwajcarji, a powołujący do życia stowarzyszenia pokrewne w innych krajach. Związek stowarzyszeń niemieckich aprobował papież Pius IX w r. 1870 osobnem „Breve": Multum ad commovendos animos".

Odtąd zbierają się corocznie w jednem z miast niemieckich, szwajcarskich lub austrjackich niemieckie związki cecyljańskie, ażeby radzić nad sprawami muzyki liturgicznej. Zjazdy te odbywają się z wielką okazałością. Przemawiają najwybitniejsi muzycy kościelni, pierwszorzędne chóry i utalentowani organiści występują z produkcjami klasycznych i nowoczesnych utworów, na zebraniach toczy się fachowo, intelektualnie i stylistycznie wysoko postawiona dyskusja nad żywotnemi sprawami świętej muzyki i „Cäcilienvereinu", biskupi, duchowne i świeckie społeczeństwo żywo sprawami temi się interesują i liczny udział biorą w zebraniach, prasa wreszcie ze zrozumieniem rzeczy śledzi i publikuje przebieg posiedzeń.

Tegoroczny zjazd cecyljański zwołano nad brzegi majestatycznego Renu w mury pięknej i bogatej Kolonji. Zjazd ten był imponujący a poświęcony w specjalnie uroczysty sposób 60-leciu istnienia „Cäcilienvereinu" i 25-leciu ogłoszenia „Motu proprio" o muzyce kościelnnej przez Piusa X w r. 1903. Cztery dni, od 1-go do 4-go października, gościła nadreńska stolica cecyljanów niemieckich, przybyłych z blizka i daleka, ażeby pod przewodnictwem prezesa swego, Ks. Dr. Weinmanna, dyrektora akademji dla muzyki kościelnej w Ratysbonie, hołd oddać świętej sztuce tonów. Główne posiedzenia odbywały się w jednej z olbrzymich hal parkowych, zbudowanych nad brzegiem Renu na terenie wszechświatowej wystawy prasowej. W hali tej, obliczonej na około 6000 osób, mieszczą się wielkie organy koncertowe najnowszego typu — o blisko 100 rejestrach. Różnego rodzaju zaś produkcje kościelno-muzyczne miejsce miały częściowo w katedrze, częściowo również w tejże hali parkowej oraz w kosciele St. Mara, w St. Gereon i St. Andreas.

Na program wykładowy złożyły się następujące referaty i prelekcje: 1. „60 lat Związku Cecyljańskiego“ (prezes Ks. Dr. Weinmann — Ratysbona), 2. „25 lat Motu proprio“ (P. Iohner O. S. B. — Beuron), 3. „Klasycy Wiedeńscy“ (Ks. Dr. Kurthen — Kolonja), 4. „Muzyka Kościelna a młodzież“ (Hatzfeld — Paderborn), 5. „Kwestje organizacyjne“ (Ks. Prof. Frei — Luzern), 6. „H. Pfitznera Opera Palestrina“ (Prof. Uniw. Schmitz — Bononja), 7. „Niemiecka pieśń kościelna“ (Dr. Gotzen — Kolonja), 8. „Praktyczna demonstracja tejże prelekcji“ (Ks. Dr. Müller — Paderborn), 9. „Pokaz i objaśnienie wielkich organów w hali parkowej“ (organmistrz Klaist — Bononja), 10. „Kwestja budowy nowoczesnych organów“ (Prof. Goller — Wiedeń).

Z referatów tych i prelekcyj warto zwrócić uwagę szczególniejszą na prelekcję Dr. Kurthena i Prof. Gollera. Z gruntowną znajomością rzeczy, we wykwintnej formie i z „esprit“ rozwinął Dr. Kurthen poglądy swoje na twórczość muzyczno-kościelną t. zw. Wiedeńskich klasyków, stwierdzając, że Wiedeńskich klasyków nie można „a limine“ i tendencyjnie zignorować i odrzucić. Zwolennikami kierunku tego muzycznego są głównie Niemcy południowi, przeciwnikami zaś północni. Sztukę klasyków Wiedeńskich nazwiemy najlepiej sztuką dworską o podkładzie instrumentalnym, zalewającą szerokiemi falami rzymsko-katolicką muzykę liturgiczną wieku XVIII. Chorał i „Proprium“ poszły w zapomnienie, o przestrzeganiu podstawowych przepisów liturgji katolickiej nie było mowy. Stan taki tłomaczy się łatwo racjonalizmem i liberalnością owych czasów z jednej strony, z drugiej zaś brakiem tężyzny religijnej, brakiem gorących, głęboko duszę ludzką przejmujących religijnych ideałów. Świeccy i duchowni magnaci, nauczeni w szkole Wersalskiej wesołego i swobodnego używania życia, dyktowali po prostu muzykę kościelną według osobistego swego pojęcia. Kompozytor, idący za bezpośredniem, spontanicznem natchnieniem artystycznem, stanął odrazu w przeciwieństwie do ówczesnych prądów. Klasycyzm Wiedeński jest bogaty w natchnienia takie artystyczne, ale przeubogi w liturgiczną i religijną tężyznę. Możnaby styl taki nazwać „stilus ecclesiasticus mixtus“, poważna, klasyczna polifonja ustępuje lekkiej symfonice z tendencją zadowolenia przedewszystkiem człowieka jako człowieka, składającej Panu Bogu ofiarę tylko przypadkiem. Prawdziwe talenty i prawdziwi genjusze owego czasu czuli doskonale niedomagania i strony słabe tego rodzaju muzyki kościelnej — Beethoven np. wyraźnie i stanowczo proklamuje jako jedynie godną formę muzyki kościelnej A-capella styl, Mozart zaś wraca przy schyłku życia swego w „Requiem“ swojem do starej polifonji kościelnej — niestety byli oni bezsilni wobec chorobliwie wybujałych prądów muzycznych wieku XVIII. Miarą każdej muzyki kościelnej jest według zasad „Motu proprio“ chorał gregorjański i dlatego: gdzie rozbrzmiewa śpiew gregorjański, tam niemasz miejsca dla Mozarta i odwrotnie.

To są cienie i plamy Wiedeńskiego Klasycyzmu. Nie godzi się jednakże zapominać o stronach jego dodatnich i świetlanych, o jego aktywach. Aktywa upatrywać trzeba przedewszystkiem we wysokim poziomie artystycznym stworzonych wówczas dzieł muzycznych. Zamykają one w sobie bezsprzecznie silne wartości etyczne, nie zastępujące coprawda głębi religijnej, zawsze jednak wynoszące duszę ludzką ponad szarą codzienność. Nie można przytem zignorować i tego faktu, że Wiedeński Klasycyzm dźwiga się wyraźnie zupełnie, mianowicie przy schyłkach rozwoju swego, powoli ale wytrwale ku wyżynom prawdziwej muzyki liturgicznej. Jedną w każdym razie mają klasycy Wiedeńscy nieśmiertelną zasługę, że ze subtelnem wyczuciem formy stworzyli muzyczną architektonikę.

Jeżeli chodzi dzisiejszemu muzykowi kościelnemu o zajęcie programowego stanowiska wobec Klasycyzmu Wiedeńskiego, to można wyrazić je następująco: tolerować go, ale nie propagować. Tam, gdzie Klasycyzm Wiedeński się narodził, tam niechaj gleba ojczysta pielęgnuje go nadal, nie zaniedbując przytem chorału i klasycznej polifonji, jak to np. wzorowo dzieje się w katedrze św. Szczepana we Wiedniu. Nie można go jednakże wprowadzać tam, gdzie był albo jest absolutnie nieznany i niepraktykowany.

Nader ciekawą była również prelekcja prof. Gollera na temat: „Kwestja budowy nowoczesnych organów". Kwestji tej trzebaby poświęcić właściwie artykuł osobny, nawet osobną broszurę. Na razie następujące: Świat muzyczny, a mianowicie muzyczno-kościelny jest dzisiaj pod znakiem renesansu organowego, czy też reformy organowej. Jak to rozumieć? Przedewszystkiem trzeba podkreślić, że era tak zwanych organów nowoczesnych, zapoczątkowana we wieku 19-tym głównie przez firmy niemieckie i amerykańskie, chyli się ku upadkowi. Stworzono szablonowy typ instrumentu organowego z tonem drewnianym, bez duszy i charakteru, nastawiony w najlepszym razie na ogłuszające forte z ryczącym pedałem, albo na mile szeleszczące, bezbarwne piano przy udziale i też nadmiarze papierowo intonowanych, głucho szmerających 8-głosowych solo-rejestrów, upatrujący ideał brzmienia organowego w możliwie najwierniej naśladowanem brzmieniu orkiestrowem, do tego jeszcze fabrykowany maszynowo jeden jak drugi z różnicą jedynie mniejszej lub większej ilości guziczków, rejestrów i kombinacyj. Co do praktycznego rozmieszczenia i szybkiego opanowania całego aparatu rejestrowego, to z wielką dumą sadzono się na to, ażeby aparat ten jaknajwięcej komplikować tak, że konsola klawiaturowa sprawia częstokroć wrażenie elektrycznej centrali, jakoby szlachetność tonu organowego zależała od liczby guziczków. Ten to więc amerykański typ organowy, niestety już rozrzucony — z wyjątkiem Francji i częściowo Anglji — po całej prawie Europie, nie wyłączając Polski, dzisiaj zamiera. Na szczęście. Bo zanosiło się na to rzeczywiście, że królowej instrumentów grozi degradacja, że zaszczytną jej godność instru-

mentu liturgicznego splami wątpliwa godność instrumentu kinowego.

Zdecydowana akcja przeciwko t. zw. „organom nowoczesnym" wyszła w początkach wieku 20-go ze Strasburga. Na czele akcji tej stanęli wybitni organiści-wirtuozi, kształceni u mistrzów niemieckich i francuskich, a więc: prof. Emil Rupp, uczeń Rheinbergera i Widora, zachwycony brzmieniem organów braci Silbermann oraz starszych i nowszych organów francuskich, Dr. Albert Schweitzer, protestancki pastor, również utalentowany uczeń Widora, wydawca słynnej broszury „Niemiecka i francuska sztuka organowa i organmistrzowska" (Breitkopf-Härtel, Lipsk, nowe wydanie z r. 1927), zwracając specjalną uwagę na fakt, że organy francuskie umożliwiają znacznie doskonalsze oddanie utworów Bachowskich, aniżeli nowoczesne organy niemieckie, przeładowane aparaturą rejestrów brzmiących i pomocniczych, że organom tym daleko do idealnego typu organowego, wreszcie ks. Dr. Mathhias, profesor i regens Strasburskiego seminarjum klerykalnego oraz organista katedralny, mianowany później przez Francuzów kanonikiem gremjalnym Strasburskiej katedry. Odtąd rozpoczyna się w Niemczech gorączkowa agitacja przeciwko nowoczesnemu typowi niemieckich i amerykańskich organów. Najlepszym dowodem tego 3 zjazdy, zwołane przez najwybitniejszych organistów i organmistrzów niemieckich: w r. 1925 do Hamburga-Lubeki, w r. 1926 do Fryburga w Bryzgawie i w r. 1927 do Fryburga Saksońskiego. Przewodnią ideą renesansu tego organowego jest hasło: Zerwać z dotychczasowym systemem fabrykowania organów i wrócić do organów Bacha, innemi słowy: ideał typu organowego upatrywać w organach Silbermannów, kształconych na organmistrzowstwie francuskiem, i w organach francuskich. A zatem: Przyszłość sztuki organmistrzowskiej dyktuje jej przeszłość. Renesans organowy pragnie przedewszystkiem stworzyć idealny ton organowy. Tego tonu idealnego szukamy w nowoczesnych niemieckich i amerykańskich organach daremnie. Brzmienie nowoczesnych organów jest głuche i tępe, płaskie i cienkie, a we forte-grze ordynarne, barwa rejestrów jest często zamazana i wodnista, braknie jednem słowem jędrności, charakteru i blasku. Przyczyny tego są głównie następujące: 1. Mało wartościowy materjał tak w metalu, jak w drzewie. 2. Zanadto wązkie menzury. 3. nadmiar rejestrów 8-głosowych wązko menzurowanych. 4. krzyczące mikstury. 5. przeładowanie rejestratury 8-głosowemi solo-głosami, imitującemi niepotrzebnie całkiem efekty orkiestrowe. 6. niedostateczna ilość umiejętnie i szlachetnie intonowanych głosów języczkowych. 7. szablonowa robota.

Jest rzeczą znamienną, że akcję dzisiejszego renesansu organowego zainicjował Strasburg. Właśnie w Alzacji i Strasburgu, na terenie więc sztuki Silbermanowskiej, mieli powyżej wymienieni mężowie, Rupp, Schweitzer, Matthias, sposobność z jednej strony studjowania i wypróbowania dzieł Silbermannów, na pograniczu

zaś Niemiec i Francji sposobność porównywać z drugiej strony niemiecką i francuską sztukę budowli organowej, mieli przedewszystkiem sposobność podziwiania fenomenalnej sztuki organmistrzowskiej genjalnego Paryskiego mistrza Cavaillé-Coll. Wystarczy zupełnie wymienić tutaj tak wspaniałe dzieła, jak organy w kościele St. Sulpice i w Katedrze Notre-Dame w Paryżu. Przed miesiącem grałem na organach Cavaillé-Coll w konserwatorjum Paryskiem i powiem tylko tyle: Kto nie słyszał tego fenomenalnego brzmienia, tych radosnych dźwięków słonecznych, płynących z czarodziejskiego instrumentu jak promieniste potoki ognistej lawy, jak lśniące srebrem i złotem strumienie, ten nie może mieć wyobrażenia, co to jest idealny ton organowy „par excellence", zaiste: „cymbalum benesonans, cymbalum jubilationis" psalmisty Pańskiego. Organy z firmy Paryskiej Cavaillé-Coll posiadać będzie za kilka miesięcy Katedra Poznańska.

Jeżeli przekroczyłem tutaj ramy prelekcji prof. Gollera, uczyniłem to w tym celu, ażeby chociaż tylko w zarysie dać pogląd na dzisiejsze usiłowania w kierunku budowli organów, na czem każdemu muzykowi, specjalnie zaś muzykowi kościelnemu z pewnością zależy.

Na program Zjazdu Kolońskiego składały się obok referatów i prelekcyj produkcje chórowe. W czasie nabożeństwa liturgicznego wystąpiły z chórów parafjalnych: mieszany chór przy kościele St. Maria i mieszany chór przy kościele St. Gereon, z katedralnych zaś: chór katedry kolońskiej, złożony z chłopców, panów i kleryryków, specjalnie zaproszone chóry katedralne z Akwizgranu i z Amsterdamu, chór Akwizgrański w tym samym składzie mniejwięcej, co chór koloński, chór Amsterdamski w sopranach i altach z głosami chłopięcemi i żeńskiemi. Z chórów parafjalnych słyszałem chór w kościele St. Gereon, który wykonał kompletę w stylu falsobordone i choralnie, podczas wystawienia wielogłosowe „O salutaris" i „Tantum ergo" oraz wielogłosową litanję loretańską, zdaje mi się Witta czy też Engelharta, na zakończenie zaś „Ave Maria" Vittorji. Nie mogę powiedzieć, że produkcjami chóru tego byłem zachwycony. Chór śpiewał coprawda nadzwyczajnie starannie pod każdym względem: technicznym, dynamicznym, pod względem dykcji i kultury głosowej, w interpretacji dyrygenta szukałem jednakże napróżno szczerego natchnienia i artystycznej wykwintności, danych, których wymaga się od kapelmistrza utalentowanego bezwzględnie, a których, zdaje się, nabyć pilnością nie można, które muszą być wrodzone. Na wysokim poziomie artystycznym stanęły natomiast wszystkie 3 chóry katedralne: koloński pod dyrekcją ks. prof. Möldersa, Akwizgrański pod. dyr. ks. prof. Rehmanna i Amsterdamski pod dyr. p. prof. Cuypersa. Chór koloński wykonał na inaugurację kongresu „Credo" z „Missa Papae Marcelli", w czasie zaś sumy pontyfikalnej, celebrowanej przez ks. kardynała Dr. Schultego „Ecce sacerdos magnus" na 8 gł. mieszanych Griesbachera, niedawno temu odkrytą i wydaną

przez Prof. Müllera z Paderbornu 6-głosową mszę Vittorji „Vidi speciosam“ oraz spokrewniony z nią motet tej samej nazwy. Mszę i motet Vittorji zamieści niebawem Poznański chór katedralny do repertuaru swego. W produkcjach chóru kolońskiego specjalnie podkreślić wypada doskonałą interpretację utworów oraz umiejętną i pełną temperamentu dyrekcję. Chór Akwizgrański wystąpił z a capella — Requiem H. Lemachera, kompozytora kolońskiego, śpiewanem podczas mszy żałobnej, którą celebrował w Katedrze Sufragan Akwizgrański Dr. Sträter. Z wielką satysfakcją słuchało się niesłychanie miękkiej intonacji i nadzwyczajnej pewności i czystości w trafianiu miejscami rzeczywiście trudnych pochodów interwałowych tego na wskroś nowocześnie napisanego dzieła. W interpretacji tęskniło się miejscami za nieco gorętszym rozmachem dyrygenta oraz kolosalniejszem brzmieniem chórowem, mianowicie w „Dies irae“. Chór wreszcie Amsterdamski który podczas uroczystej sumy pontyfikalnej, celebrowanej również w katedrze przez biskupa Trewirskiego Dr. Bornewassera, odśpiewał mszę „in honorem St. Caeciliae“ na chór mieszany z organami, utwór samego dyrygenta, i który później w osobnym koncercie produkował się w hali parkowej, obudził poprostu zachwyt i entuzjazm przecudownie wyszkolonemi głosami. Nie potrzebuję podkreślać specjalnie, że wykonanie zmiennych części choralnych wszystkich 3 chórów katedralnych odpowiadało w zupełności wysokiemu poziomowi wielogłosowemu. Na zakończenie kongresu urządził świetny organista katedry kolońskiej, prof. Bachem, koncert organowy na nowych organach, ustawionych w hali parkowej, zbliżonych we wspaniałem brzmieniu swojem bardzo do organów Silbermannowskich i francuskich.

Z kongresu kolońskiego udałem się do Paryża celem odwiedzenia firmy Cavallé-Coll i zlustrowania budujących się tamże organów dla naszej katedry, skąd wróciłem na bruk poznański, z żywem pragnieniem, by zjazd polskich chórów kościelnych, projektowany na pierwsze dni Wystawy Krajowej w Poznaniu zrealizował chociaż tylko w części kościelno-muzyczne ideały „Motu Proprio“ Piusa X.

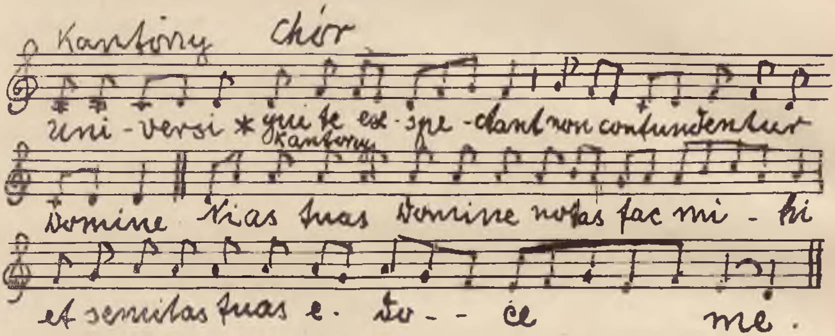
Ks. Dr. Hieronim Feicht (Kraków)

ZNAMIENNE WYDAWNICTWO

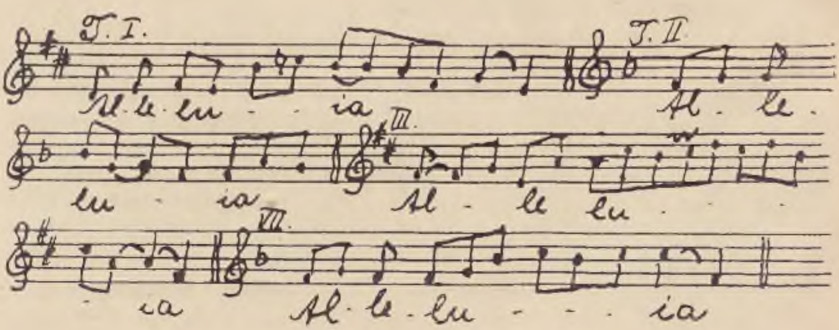
W połowie r. 1926 ukazała się książeczka zawierająca śpiewy choralne, a zaopatrzona znamiennym tytułem: Chants abrégés des Graduels, des Alleluias et des Traits pour toute l‘année sur des formules psalmodiques anciennes, co znaczy: s k r ó c o n e (!) śpiewy graduałów, alleluia i tractus. Do tego tytułu dodał autor na pierwszej stronie następującą uwagę: „Te skrócone śpiewy są przeznaczone wyłącznie dla tych kościołów, w których nie można wykonać w odpowiedni (właściwy) sposób wszystkich melodyj Graduału rzymskiego, dla których więc toleruje się zwy-

czajną psalmodję św. tekstu (S. C. Rit. nr. 3697). Wszędzie, gdzie istnieją chóry dostatecznie wyćwiczone należy się trzymać oficjalnego śpiewu Graduału".

Choć ta książeczka tak stosunkowo późno wpadła mi w rękę, wywołała jednak tak wielkie zdumienie, więc i zainteresowanie się nią, iż mimo, że już blisko dwa lata ubiegają od jej ukazania się, nie mogłem się powstrzymać od dokładnego zapoznania się z nią i podzielenia się swemi uwagami z czytelnikami. Cóż ona zawiera? Dokładnie to, co zapowiada jej tytuł. uproszczony i skrócony chorał. Gradual na pierwszą niedzielę adwentu brzmi bowiem następująco:



Widzimy więc na tym jednym przykładzie, że w porównaniu z bogatą melizmatyką graduału z urzędowego wydania watykańskiego jest ten śpiew solowy bardzo uproszczony. Uproszczenia te nie zostały jednak podobno dokonane zupełnie samowolnie; wyszukano, zdaje się, te śpiewy z repertuaru pozamszalnego (antyfony etc. z officium) i dostosowano je tu do mszy św. Inaczej jednak przedstawia się sprawa z ośmioma tonami alleluia. Urzędowe wydanie Graduału rzymskiego zawiera po kilka różnych melodyj dla alleluia i następującego po nim wiersza, w każdym tonie kościelnym (z wyj. szóstego). W wydawnictwie niniejszem ma każdy ton jeden krótki schemat, jak np.



Wśród tych czterech przytoczonych przykładów jedynie alleluia trzeciego tonu jest skrótem melodji zachodzącej w Graduale rzymskim w niedzielę w oktawie Trzech Króli, inne są nietylko skrótami ale również przeróbkami, lub wogóle wykazują brak związku z urzędowem wydawnictwem. Następujący po alleluia versus alleluiaicus recytuje się na odpowiednim tonie psalmowym; podobnie również tractus tego wydawnictwa mają tylko melodje tonów psalmowych.

Autor akcentuje wyraźnie nieoficjalny charakter swej książki przez to, iż wszystkie tytuły, uwagi i objaśnienia podaje wyłącznie w języku francuskim, a nie urzędowym łacińskim, zaś paginację ujmuje w klamry. Mimo to takie wydawnictwo jest dla chorału bardzo niebezpieczne, a nawet może się okazać wprost zabójcze. Już sam przypisek mówiący o tem iż tam, „gdzie istnieją chóry dostatecznie wyćwiczone należy się trzymać oficjalnego Graduału rzymskiego“, może nasunąć przypuszczenie, że gdzie dostatecznie wyćwiczonych chórów niema, tam również niema obowiązku stosowania się do Graduału rzymskiego, a dalsza uwaga (na str. 2) zestawia wprost to prywatne wydawnictwo z wydaniem urzędowem, skoro mówi, iż „jeżeli się w o l i m o ż n a również śpiewać przed psalmodją versetu alleluia z Graduału rzymskiego“. Tymczasem przepisy kościelne uznają tylko chorał według wydawnictw oficjalnych lub tolerują recytację tekstu liturgicznego z przewidzianych rubrykami wypadkach lub recytację w braku solisty czy solistów dla odśpiewania przeznaczonych dla nich partyj itp., natomiast niedozwalają na skróty chorału lub przeróbki jego melodyj. Pozatem może miejsce melodyj choralnych zająć polifonja staroklasyczna lub muzyka nowoczesna (ilość głosów obojętna) nie uwłaczająca w niczem liturgji. O ile się śpiewa, a nie recytuje chorał, wolno go wykonywać tylko (w officium i mszy uroczystej) z urzędowych książek edycji watykańskiej. Stąd też w razie postawienia mi pytania czy omawiane wydawnictwo jest dozwolone lub czy przynajmniej może być tolerowane, musiałbym odpowiedzieć w obu wypadkach przecząco. Nie o to mi jednak w tej chwili chodzi; chodzi mi o rzecz zupełnie inną. Wydawnictwo niniejsze jest najlepszym dowodem na zmianę poglądów, jakie się w stosunku do chorału dokonały u OO. Benedyktynów Solesmeńskich. Kiedy przed 30 laty szło o odebranie wydaniu medycejskiemu oficjalnego charakteru, zdecydowani przeciwnicy tego wydania (zresztą jednego z najgorszych wydań chorału) wojowali przeciw niemu argumentem, który uważali za najpoważniejszy, że mianowicie medycea zawiera chorał s k r ó c o n y! Nie wszyscy choraliści — zresztą przeciwnicy medycei — uznawali ten argument za bardzo poważny, przynajmniej za najpoważniejszy, gdyż uważali, że wydawnictwo tych książek choralnych, które mają służyć dzisiejszym praktycznym celom, musi być tak ułożone, by było istotnie dostępne dla ogółu.

Argumenty przeciw skracaniu chorału, czy nawet przeciw umieszczeniu w wydawnictwie watykańskiem jakiegokolwiek śpiewu nie zawartego w najstarszych rękopisach były jednak wówczas u przedstawicieli kierunku archeologicznego (OO. Benedyktynów Solesmeńskich) tak modne, iż przeciwnicy tego kierunku napotykali na takie trudności przy rewizji tekstu muzycznego przeznaczonego dla wydawnictwa watykańskiego, iż trudności te musiał dopiero usunąć sam Ojciec św. Pius X oświadczeniem, że nie jest jego myślą, by wydawnictwo przeznaczone dla praktycznych celów zawierało śpiewy znajdujące się wyłącznie w najstarszych rękopisach. Mimo to wypadło jeszcze wielkopomne dzieło piusowe trochę, jak dla praktycznych celów, za wysoko. Byłoby ono jeszcze trudniejsze, gdyby OO. Benedyktyni Solesmeńscy byli zdołali przeprzeć w całości reprezentowany przez siebie kierunek archeologiczny, co się na szczęście nie stało. Jakżeż jednak z czasem — i to nie kiedy zapóźno — musi się poddawać rewizji nawet te poglądy, które poprzednio uznawało się za niewzruszone, skoro dziś z tegoż samego Solesmes, które walczyło przeciw skróconemu chorałowi, wychodzą chants abrégés, skrócone śpiewy graduałów, alleluia i tractus. Czyż nie należało przed laty przewidzieć trudności, jakie nastręczą bogate w melizmatykę śpiewy i pracować w zgodzie z praktykami nad pomieszczeniem w wydaniu watykańskiem śpiewów różnych co do trudności, dać po dwie redakcje tychsamych śpiewów czy wogóle znaleść jakiekolwiek środki zaradcze? Teraz wydawać takie książki jak omawiana, jest już nieco za późno, a zarazem jeszcze za wcześnie. Zapóźno, gdyż wydany Graduał rzymski ma jedynie moc obowiązującą; za wcześnie zaś dlatego, iż według samego przekonania OO. Benedyktynów i oświadczenia pap. Piusa X rewizja, czy ostateczna redakcja wydań urzędowych według zaokrąglonych ostatecznie badań naukowych może nastąpić w bardzo późnym czasie. Przed 25 laty sądzono, iż trzeba będzie jeszcze 50 lat pracy nad chorałem, dziś sądzimy, że mienione lat 25 jeszcze bardzo mało posunęły tę gałąź wiedzy naprzód, by już za 25 lat warto było ryzykować gruntowną rewizję dzisiejszych oficjalnych wydawnictw. Jakiż więc cel ma wydawanie książki, której bezwzględnie używać nie wolno? Czyż wydawać taką książkę nie znaczy otwierać drogę innym? Czyż OO. Benedyktyni Solesmeńscy mogą mimo swych kilkudziesięco letnich prac nad chorałem i mimo najbogatszej w świecie bibljoteki obejmującej fotografje 550 kompletnych rękopisów (obok znacznej liczby fragmentów) rościć sobie jednak pretensję do monopolu w dziedzinie chorału? Czyż każdy inny uczony, znany jako poważny badacz chorału nie może również za ich przykładem wydać podobnego zbioru z pretensją, by służył on praktycznym celom w czasie uroczystego nabożeństwa liturgicznego, zwłaszcza, gdy mu się omawiane wydawnictwo nie spodoba, a Graduał rzymski uzna za zbyt trudny dla ogółu śpiewaków? Wydawnictwo zaś niniejsze nie może zadowolić nikogo z tego powodu, iż tak proste śpiewy na zwykłą niedzielę i na najuroczystsze

święto muszą tylko osłabić lub wprost zniszczyć zapał dla chorału. Trudno bowiem dokładnie określić, które chóry należy uważać za „suffissament exercés“, za dostatecznie wyszkolone, a które nie, którym więc nie powinno się dozwalać na wykonywanie uproszczonego i skróconego chorału, a którym można na to pozwolić, gdyż można być pewnym, że jeżeli raz jakiś chór uchwyci się tej książeczki, to już od niej z powodu wygody nie odstąpi, a wówczas choral prawdziwy, choral bogaty w piękno przepadnie. Wszelkie więc wydawnictwa jak niniejsze omawiane uważam za akcję skierowaną bezwiednie przeciw oficjalnemu wydaniu watykańskiemu.

Lucjan Kunc (Jarocin)

ORGANY W KOŚCIELE PARAFJALNYM W JAROCINIE

Natychmiast po ogłoszeniu naszej ankiety w sprawie rejestracji naszych organów nadesłał nam p. Kunc, wielce zasłużony muzyk kościelny i organista w Jarocinie niniejszy opis organów w jarocińskim kościele parafjalnym, który poniżej drukujemy. Mamy nadzieję, że piękny przykład pana Kunca znajdzie niebawem naśladowców.

Najstarsza wiadomość o organach w kościele parafjalnym pod wezwaniem św. Marcina w Jarocinie znajduje się w książce p. t. „Miasto Jarocin i jego dziedzice“ napisanej i drukiem wydanej przez Dra Stanisława Karwowskiego. W ustępie pod tytułem „Kościół farny“ czytamy: „Wizytator Rogaliński wzmiankował 1777 roku, że właśnie pracowano wówczas nad nowemi organami. Zdaje się jednak, że tych organów nie wykończono lub też, że popsuły się, gdyż w aktach dominalnych znajduje się w r. 1823 wzmianka, że kościół od kilkunastu lat nie posiadał organów. Zaczem jeszcze za czasów Księstwa Warszawskiego ugodził się Ignacy Radoliński z organistorem Rafałem Ostrowskim, wówczas w Pyzdrach, później w Aleksandrowie mieszkającym, o wstawienie organów, za które miał zapłacić 2500 złp. Dał mu już zaliczkę ale Ostrowski nie mógł dokończyć roboty do r. 1815. Gdy tedy w tym roku utworzono W. Księstwo Poznańskie, nastąpiła trudność z przewiezieniem organów przez granicę. Nie chcąc stracić kilkuset talarów zadatku, polecił Radoliński Ostrowskiemu porobić same tylko piszczele drewniane do organów i poprosił Konsystorza, aby w rejencji wyjednał bezpłatne przewiezienie ich przez granicę. Na to przystała rejencja po długiej pisaninie r. 1823. Resztę miał Ostrowski zrobić na miejscu. Wystarano się tedy dla niego i czeladzi o paszport, poczem Ostrowski przybył do Jarocina.

Na ten cel dał dziekan nowomiejski, a zarazem proboszcz jarociński, ks. Józef Karpiński, z sprzedanych sreber kościoła jarocińskiego 1200 złp. wyłożył z własnej szkatuły 22 złp., a dziedzic dał za kielich srebrny, który zabrał z kościoła Jarocińskiego do kaplicy pałacowej w Siernikach 156 złp, z własnej zaś szkatuły dodał 1122 złp. Na furmanki, porto na korespondencję z

Konsystorzem, rejencją i ministrem finansów, utrzymanie przez 9 miesięcy organmistrza i czeladników, drzewo i węgle wydał dziedzic 2823 złp. 20 gr. tak, że organy, które sprawiono 1823 r. kosztowały ogółem 5223 złp. 20 gr.

Te organy domagały się w r. 1865 znacznej naprawy. Kosztem więc hr. Władysława Radolińskiego, do czego zmusiła go rejencja reskryptem z 30 grudnia 1865 r. dokonał naprawy czyli raczej przerobienia Szpiegel z Rychtalu za 220 talarów, do której to sumy dodał proboszcz jarociński ks. Wojciech Lewandowski 20 talarów. Zabrzmiały one na Wielkanoc 1867 r. po pięciokwartalnym milczeniu".

Tyle napisał Dr. Stanisław Karwowski, zasłużony badacz historji miasta Jarocina i historji rodziny książąt Radolińskich. Gdy budowę organów 1867 r. skończono był organistą wówczas Karol Jagsch, nauczyciel miejscowej kat. szkoły powszechnej Z ust śp. Karola Jagsscha dowiedziałem się, że organy te były kilkakrotnie przez Spiegla z Rychtalu reparowane. Gdy w roku 1899 po organiście Franciszku Skaradkiewiczu objąłem w Jarocinie posadę organisstowską, miały organy razem 14 rejestrów (t. j. 4 w pedale, a 10 w manuale. Stan ich był rozpaczliwy, gdyż wszystkie piszczałki drewniane, jako też miechy, a przedewszystkiem szafa prospektowa, również i podłoga pod miechami były przez robaki stoczone. Usilne moje staranie o sprawienie nowych organów rozbijały się o to, że nie chciano patrona na koszta narazić. Zgodzono się tylko wówczas na bezcelową reparację, którą znów Spiegel z Rychtalu wykonał, zalepiając klejem i papierem dziurawe piszczałki i wiatrownice. Dopiero gdy po śmierci ks. Niklewskiego był w Jarocinie zastępcą ks. Tadeusz Wierzbiński, wtedy dopiero dozór kościelny i ks. Wierbiński wystarali się u patrona księcia Hugona Radolińskiego, o wybudowanie nowych organów w kościele. Nie było to łatwem, gdyż administracja dóbr księcia Hugona Radolińskiego, który wtenczas był ambasadorem Rzeszy Niemieckiej w Paryżu, przysyłała kilkakrotnie rzeczoznawców, aby organy zbadać. Pierwszy był J. Bach następca Spiegla z Rychtalu, następnie badał nauczyciel i organista kościoła ewangielickiego Hoffman, a na ostatku Aleksander Schuke, którego za protekcją Paulkego gorąco polecał budowniczy ks. Radolina, Fritsche, zdeklarowany ateusz. Zamówiono więc u Schukego, dużej fabryce organów w Poczdamie, organy, a równocześnie żądano, aby były jaknajtańsze. Schuke zrobił kosztorys na 3978 marek. Organy miały mieć także 14 rejestrów, szafa prospektowa, zupełnie stoczona od robaków miała z piszczałkami prospektownemi zostać; również zużyto wiele innych piszczałek metalowych ze starych organów. Jednakowoż suma 3978 była dla administracji za wysoka, i po długich korespondencjach i targach zgodził się Schuke wybudować organy za 3368 marek, ale z 12 rejestrami. Gdym się dowiedział, że zamierzano ustawić organy tylko 12 rejestrowe zamiast 14 rejestrowych (stare organy miały bowiem 14 rejestrów),

poleciłem dozorowi kościelnemu stanowczo zaprotestować przeciwko zmniejszeniu instrumentu i przeciwko pozostawieniu robaczywej szafy prospektowej. W końcu zgodziła się administracja książęca na 14-rejestrowe organy za tę samą cenę co 12 rejestrowe tj. 3368 m., ale robaczywa szafa prospektowa, jako rzekomo stary wartościowy zabytek musiała pozostać. Również moje zabiegi co do sprawienia nowej podłogi w kalkowni w miejsce starej dziurawej i robaczywej nie odniosły skutku. Została więc robaczywa podłoga. Skutki tego są te, że dziś po 19 latach w nowych organach na miechach widać już dziurki od robaków, w niektórych miejscach, tak, jakby makiem posiał, a i kanały i niektóre piszczałki zaczął już także robak toczyć. Krótko po Nowym Roku 1909 za ks. proboszcza Negowskiego przyjechał Schuke z nowemi organami i zaczął stare organy wybudowane przez Ostrowskiego, które tylko 86 lat przetrwały rozbierać. W krótko potem chór kościelny urządził za moim staraniem koncert składający się li tylko z utworów Moniuszkowskich. Do zysku z tego koncertu dołożył następca tragicznie zmarłego ks. prob. Jana Negowskiego, śp. ks. proboszcz i dziekan Podlewski tyle, że Schuke 2 lata później dodał jeszcze rejestr 15-ty „Pryncypał wiolinowy" w górnym manuale. Ustawiał Schuke organy nowe około 5 tygodni. Pierwszy raz zagrałem na nich na prymicjach nowo wyświęconego ks. Stanisława Lisona. — Organy wytargowane za niską cenę, nie były z trwałego materjału, mianowicie miechy, a także i membrany w organach zaczęły się psuć, tak że krótko po ustawieniu musiał Schuke przyjeżdżać, miechy naprawiać i membrany na nowe wymieniać.

Organy Ostrowskiego miały tę niedogodność, że stały na środku chóru, dzieląc go na 3 oddzielne części, a grający siedział z boku tyłem do śpiewaków. Za moją radą cofnął Schuke organy do za organami znajdującej się niszy, a piszczałki pedałowe ustawił po prawej stronie nad ścianą w osobnej szafie; klawiaturę umieścił przed prospektową ścianą organów tak, że grający, który zarazem jest i dyrygentem, ma śpiewaków przed sobą po prawej i lewej stronie. Ustawiając organy w ten sposób zabudowano nimi drzwi, prowadzące przez niszę na chór. Dlatego też przed ustawieniem nowych organów wykuto na lewej stronie chóru nowe przejście. Tak przetrwały organy dwa lata.

W międzyczasie patron kościoła, książe Hugo Radolin poszedł na emeryturę i sprowadził się z Paryża do swej siedziby w Jarocinie. Kościół był wtenczas wewnątrz w bardzo zaniedbanym stanie. W roku 1911 odbito wewnątrz wszystek tynk, aby na nowym tynku się kurz nie osiadł. Wystarałem się, aby przy tej robocie organy zabezpieczyć przed kurzem i gruzami przez przykrycie ich żaglowemi płótnami. Pomimo zabezpieczenia dostało się tyle rumowiska i kurzu do instrumentu, że niektóre rejestry nie grały. Po ukończeniu musiał znów Schuke przyjechać, organy rozebrać i gruntownie wyczyścić. Przy tej sposobności wybudował Schuke

wyżej wymieniony 15 rejestr pryncypał wiolinowy w górnym manuale. Niemcy będąc już w roku 1917 w krytycznem położeniu rabowali z wszystkich kościołów dzwony i piszczałki organowe wyrabiają z tego amonicję do wszelkiego gatunku armat. Także i piszczałki prospektowe naszych organów pochodzące jeszcze z warsztatu Ostrowskiego padły ofiarą świętokradcy. W roku 1915 zostałem zaciągnięty pod broń, później wstąpiłem do wojska polskiego. W czasie mej bytności na wojnie umarł śp. ks. dziekan Podlewski a organistę zastępował Marjan Lison a po nim przez niemców z armji rosyjskiej do niewoli wzięty Polak Kacperski, potem przy wojsku w Jarocinie służący Moczyński i Gwizdała i Konieczny a w końcu grała na organach córka moja śp. Zdzisława. Wróciwszy szczęśliwie z wojny zastałem więc organy ohydnie wyglądające bez piszczałek prospektowych. O sprawieniu nowych podczas wielkiej dewaluacji pieniądza nie mogło być mowy. Dopiero w roku 1925 sprawił patron ze staraniem ks. prob. Niedzwiedzińskiego nowe piszczałki prospektowe a przez urządzanie z chórem kościelnym koncertu religijnego w kościele ze współudziałem sławnego kompozytora i wirtuoza gry organowej F. Nowowiejskiego uzyskałem fundusz na zamówienie szaluzji dla 2-go manuału. W maju roku 1925 ustawił Józef Bach, następca Spiegla z Rychtalu nowe piszczałki prospektowe i wmontował szaluzje z blochów drewnianych, za pomocą których może grający na organach wykonać prześliczne „crescendo" i „decrescendo". — Organy te miały dotychczas pomimo 15 rejestrów mało rejestrów cichych i łagodnych. Zacząłem więc przemyśliwać skądby wziąść fundusze na sprawienie chociaż 3 nowych łagodnych rejestrów. Przedstawiłem więc tę sprawę tutejszemu chórowi kościelnemu i ks. prob. Niedźwiedzińskiemu, który tak w sprawie ulepszenia organów, jako też i śpiewu chórowego kościelnego okazywał jak największe zrozumnie i zainteressowanie. Ustanowiliśmy, aby każdy członek chóru kościelnego płacił miesięcznie składki 10 gr, za każdą opuszczoną w niedzielę i święta sumę, na której chór miał śpiewać 10 gr kary. Z tych dochodów, jako też za honorarja, które chór pobierał za wykonanie śpiewów chórowych na rozmaitych pogrzebach, ślubach i jubileuszach byliśmy w stanie zamówić u J. Bacha w Rychtalu następujące rejestra. „Vox humana" Bordun-echo (cichy flet) w dolnym manuale i „Echobas" w pedale. W lipcu roku 1928 przybył Bach i powyższe rejestry w organy wbudował i dodał jeszcze skonstruowany przez siebie aparat „Tremulant"..

Mamy więc obecnie dobry instrument w kościele, a podobnym żadna inna świątynia Pańska w całej okolicy poszczycić się nie może. Szkoda tylko, że trwałość organów z powodu robaczywej podłogi i szafy prospektowej jest już teraz poważnie zagrożona.

Ks. Wacław Faustman

CHÓR PARAFJALNY A RZĄDCA KOŚCIOŁA

Koła muzyczne, pracujące nad dźwignięciem muzyki kościelnej w kraju naszym i postawieniu jej na poziomie narodów katolickich Zachodu, stwierdzają z ubolewaniem smutny fakt, że przy świątyniach naszych w przeważającej części brak chórów kościelnych. Polska katolicka, Polska bogata w pieśni kościelne i dumna ze złotego okresu muzyki kościelnej wieków XVI—XVIII, nie śpiewa i stroni od współpracy w chórach kościelnych. Nie możemy równać się na tem polu z żadnym narodem, nawet liczebine daleko słabszym, np. z Czechami, a już wcale z Rosjanami; jednem słowem pod względem muzyki kościelnej, liczby i jakości chórów kościelnych, znajdujemy się na ostatniem miejscu, dosłownie na ostaniem miejscu, nietylko w szeregu narodów słowiańskich, ale wogóle. Z przyczyn tego smutnego stanu jest jedna najistotniejszą i najgłówniejszą, a mianowicie brak zainteresowania się sprawą śpiewu i chóru kościelnego ze strony duchowieństwa, a zwłaszcza proboszczów. Jest nie do pomyślenia, ażeby dobry śpiew i chór kościelny mógł istnieć w takim kościele, którego proboszcz jest dla tej sprawy nieżyczliwy, albo obojętny, albo wprost wrogo usposobiony. „Tak jak było, niech będzie", nil innovetur*) — oto zdanie, które zbyt często w rozmowie na ten temat się słyszy. A tymczasem wszyscy fachowcy i ludzie sprawie oddani, nie widzą żadnej innej drogi do podniesienia śpiewu kościelnego i podtrzymania go na należnym poziomie, jak właśnie przez chór kościelny z dzielnym organistą na czele.

W interesie więc Kościoła, w interesie katolickiej kultury muzycznej naszego kraju, i w interesie parafji, należy chóry kościelne po parafjach tworzyć i je popierać; obowiązek ten należy do duchowieństwa, w pierwszym rzędzie do proboszczów.

Nie chcemy w tej chwili mówić o przepisach, jakie prawo kościelne pod tym względem daje proboszczom (temat ten poruszymy w następnym numerze — przyp. Red.), ograniczamy się do praktycznej strony, i dajemy kilka wskazówek, jakie uwzględnić należy, ażeby chór parafjalny, raz założony, istniał na stałe, i się pomyślnie rozwijał.

Założenie i prowadzenie chóru kościelnego należy oczywiście do organisty, lecz jedno i drugie dokona się łatwiej i pewniej, jeżeli organista i chór kościelny doznają opieki i poparcia, tak moralnego i materjalnego, ze strony rządcy kościoła Autorytet samego tylko organisty, choćby najdzielniejszego, na dłuższą metę nie wystarczy, konieczna jest tu bez-

*) żadnych nie wprowadzać nowości.

względnie opieka proboszcza, jeśli nie stała, to już przynajmniej choćby dorywcza, bądź to z okazji walnego zebrania chóru, bądź rocznicy jego założenia, wycieczki lub podobnej okazji.

Współpraca proboszcza, w zjednywaniu członków dla chóru, zachęta jego do pilnego uczęszczania na próby, jego obecność na zebraniu chóru, lub na próbie, mają dla chóru wartość nieocenioną; chór czuje się przez to nietylko zaszczyconym, ale nabiera wewnętrznej spoistości, drobne nieporozumienia ławiej się załamują, dyrygent nabiera nowego zapału, zarząd chóru staje się sprawniejszym i gorliwszym, a członkowie tem chętniej i serdeczniej przychodzą na próby; a cóż dopiero, jeźli z ust proboszcza padną słowa uznania i wdzięczności dla chóru — śpiewacy wynagrodzą je nietylko natychmiastowem: niech żyje!, ale co ważniejsza, wzmożoną pracą nad udoskonaleniem śpiewu. Z pewnością, wolno proboszczowi wyrazić słowa krytyki, niechżeż to jednak czyni nie we formie złośliwej lub ironicznej, a raczej w sposób oględny, roztropny, życzliwy.

Chórowi parafjalnemu należy się niemnicj poparcie materjalnej natury ze strony rządcy kościoła. I tak, jego powinno być troską, gdzie, w jakim lokalu, chór mógłby odbywać swoje próby; niepodobna żądać, ażeby te próby odbywały się w mieszkaniu organisty, i tak, zwykle bardzo szczupłem; oczywiście do pojęcia lokalu należą także instrument, światło i opał; również proboszcz niech się postara o fundusze na sprawianie nut, opłacenie orkiestry w danym razie itp. Wielką przysługę wyświadczy rządca kościoła chórowi, jeźli mu ułatwi zorganizowanie jakiejś wycieczki lub herbatki i sam w niej weźmie udział; a kasa kościelna i z nią wszystkie inne żadnego by nie doznały uszczerbku, gdyby członek chóru kościelnego w dowód uznania za wieloletnią służbę dla kościoła z okazji ślubu otrzymał upiększenie ołtarza I. klasy — gratis!

Chodzić stale na próby, po pracy, o późnej nieraz godzinie bez względu na porę roku i pogodę, jest ze strony członków chóru kościelnego bezsprzecznie poświęceniem, niechżeż więc i proboszcz i kasa kościelna do pewnych świadczeń wobec chóru się poczuwają.

Tak więc proboszcz jest chóru parafjalnego duszą i kręgosłupem, on chór podtrzymuje i ożywia; jeżeli chóru niema wogóle, lub gdy się rozpada, również jego największa spotyka wina, gdyż dosyć w parafji i w organizacjach swoich posiada autorytetu, wpływu i odpowiednich sposobów. ażeby do upadku chóru nie dopuścić.

Niechżeż bieżący rok, rok jubileuszowy, 25-lecie ogłoszenia Motu Proprio Piusa X. zachęci proboszczów do zakładania chórów kościelnych, i otaczania ich opieką i życzliwością.

Dr. Marja Szczepańska (Lwów)

U ŹRÓDEŁ POLSKIEJ WIELOGŁOSOWEJ MUZYKI KOŚCIELNEJ

(Do historji muzyki wielogłosowej w Polsce w XV-tym wieku)
(Dokończenie).

Ilość taktów w poszczególnych częściach „Gloria" jest następująca: I. Et in terra, t. 1—62 (62 takty), II. Qui tollis, t. 63—125 (63 takty), III. Amen, t. 126—159 (34 takty). Stosunek zatem rozmiarów tych części jest zupełnie symetryczny i da się przedstawić liczbowo, jak : 2 : 1. Ficker nazywa taką budowę symetryczną objawem „późno-gotyckiej zasady formalnej",[22]) uwidocznionej już w dziełach G. de Machaut'a i jego szkoły, nazywanej „szkołą paryską".

Jak już wyżej powiedzieliśmy, głos niższy w „Gloria" jest instrumentalny, głos zaś wyższy jest wokalnym, lecz posiadającym także partje instrumentalne. Uwzględniając ten stan rzeczy możemy schemat naszego zabytku przedstawić następująco:

I) Et in terra: 1. część wokalno-instrumentalna, t. 1—14.
2. część instrumentalna, t. 45—62.
II) Qui tollis: 1. część wokalno-instrumentalna, t. 63—109.
2. część instrumentalna, t. 110—125.
III) Amen ze względu na podłożenie tekstu (t. 126 „A", t. 159 „men") całość wokalno-instrumentalna, z wyjątkiem t. 151—155, z możliwością wokalno-instrumentalnego unisona w t. 156—159.

Przez analogję cz. III z cz. I i II, byłoby wyłącznie instrumentalne zakończenie cz. III zrozumialszem. Sprzeciwia się temu fakt, że słowo „Amen" nie jest (jak to bywało) w całości podpisane na początku cz. III „Gloria", lecz podzielone między pierwszy i ostatni takt. Godząc zatem ten fakt z widoczną tendencją do instrumentalnego zakończenia ustępów, stawiamy hipotezę, iż zakończenie III części jest pod względem dźwiękowym pełniejsze, o ile przyjmiemy, że przy końcu „Amen" głos górny jest wykonywany wokalnie i instrumentalnie. Tak zatem przedstawia się wewnętrzny układ całości.

Przy oznaczaniu formy utworu zwracamy uwagę na wyżej już podkreśloną symetryczność, wskazującą wybitnie na formy, któremi posługiwała się francuska muzyka w XIV i XV wieku. Ze względu na instrumentalny głos niższy i wokalny głos wyższy, możemy uznać formę i styl naszego „Gloria" za właściwe b a l l a d z i e typu francuskiego, z tem jednakże, iż — jak wogóle przed r. 1400 i po nim — nie brak wpływów

22) Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codices, w „Studien zur Musikwissenschaft", XI, str. 16.

włoskich (progresja). Wpływy te jednakże nie są wielkie; nie towarzyszy im inna cecha włoska, mianowicie imitacja, coprawda w „Gloria“ wykluczona z powodu istnienia tylko jednego głosu górnego. Także w notacji zabytku nie znajdujemy cech włoskich. Na wpływy francuskie wskazują również instrumentalne „moduli“ w głosie górnym. Wprawdzie zdarzają się one również w utworach szkoły włoskiej i angielskiej, jednakże ilościowa przewaga cech francuskich jest tu zupełnie widoczna. Monodja z towarzyszeniem instrumentalnem, zawierająca cechy wyżej wymienione — to produkt francuski,[23]) któremu po r. 1400 przybywa włoski czynnik imitacji i progresji. Stąd wpływy francuskie i włoskie przenikają często równocześnie, jak tego dowodzą zresztą utwory w rękopisach polskich I połowy XV wieku. Mając więc do czynienia — jak w obecnym wypadku — z utworem przekazanym anonimowo, trudno jest oznaczyć jego pochodzenie. Nie sądzę jednak, iżbym popełniła zbyt wielką omyłkę, jeśli uznam nasze „Gloria“ za utwór jeśli nie francuskiego kompozytora, to w każdym razie kompozytora, który opierając się na zasadach sztuki francuskiej uległ tylko w bardzo małej mierze wpływom włoskim. Już sama symetryczność budowy wskazuje wystarczająco na okolice leżące na północ i zachód od Alp, nie na południe. Pogląd ten nie stoi w sprzeczności z faktem, iż na przełomie XIV i XV wieku nie brakło we Włoszech kompozytorów, którzy tworzyli utwory w formach francuskich i z tekstami francuskiemi.

Jak wiadomo, po r. 1400 panowała przeważnie trzygłosowość, zaznaczająca się już w II połowie XIV wieku. Utwór nasz jest dwugłosowy, z czego nie wynika, iż nie znajduje się może w jakimś niepolskim rękopisie w formie trzygłosowej. Niestety nie udało mi się otrzymać żadnej konkordancji z obcemi rękopisami, zawierającemi części mszalne. Możemy jednak wskazać na fakt, iż 2-głosowe części mszalne bywają tworzone jeszcze w epoce Dufay'a, także przez samego Dufay'a. Nie możemy tu nie zauważyć, iż nasze anonimowe „Gloria“ wykazuje pewne cechy podobieństwa z wcześniejszemi zapewne utworami Ciconii, kompozytora niederlandzkiego pochodzenia, jednoczącego wpływy francuskie z włoskiemi (i może angielskiemi), dobrze znanego w Polsce, bo reprezentowanego w dwóch rękopisach polskich z I połowy XV wieku.

W każdym razie utwór, którym się w tej pracy zajmujemy, wykazuje w stosunku do twórczości Mikołaja z Radomia nietylko starsze środki i starszy styl, ale i starszą formę ballady francuskiej, nie reprezentowanej w znanych mi dotychczas trzech rękopisach polskich z I połowy 15-go wieku. Utwór ten wskazuje na koniec 14-go lub sam początek 15-go wieku,

---

23) Por. H. Besselera Studien zur Musik des Mittelalters, I, w „Archiv für Musikwissenschaft“, 1925 II, str. 179, oraz str. 235.

będąc starszym znacznie od karty pergaminowej, na której utrwalił go kopista. Dowodzi to, że w Polsce kultywowano jeszcze około połowy 15-go wieku formy starsze, na Zachodzie wówczas albo już nie uprawiane, albo uznane za przedawnione. Do wniosku tego dochodzimy bez względu na to, czy utwór ten jest pochodzenia polskiego czy obcego. Jest on bowiem dokumentem jeśli nie polskiej twórczości muzycznej, to w każdym razie polskiej kultury muzycznej w I. połowie 15-go wieku. Forma jego jest starszą, niż forma wszystkich innych wielogłosowych utworów, zachowanych w Polsce z tej epoki. Już to samo uzasadnia wielką wagę historyczną naszego zabytku i konieczność szczegółowego zbadania.

Jeśliby ktoś wyrażał zdziwienie, że jednemu, niewielkiemu zabytkowi muzycznemu, przekazanemu na jednej karcie, poświęcamy tak wiele miejsca, to wskażemy na fakt, iż niewielka ilość zabytków z epoki przed Dufayem czyni najmniejszy nawet zabytek tem cenniejszym. Luźnemi kartami pergaminowemi zajmują się też prace wybitnych badaczy muzyki średniowiecznej. Nie posiadamy zaś w Polsce tak wielkiej ilości zabytków muzyki z przed r. 1500, aby do nawet tak niewielkiego zabytku można było przywiązywać mniejszą wagę, zwłaszcza, jeśli ten dokument kultury muzycznej posiada — jak udowodniliśmy — swoje odrębne stanowisko wśród innych.

Wiadomości bieżące

Polska

Prof. Feliks Nowowiejski, kompozytor sławnego oratorjum „Quo vadis" napisał pierwszą mszę liturgiczną p. t. „Missa pro Pace" na chór mieszany z towarzyszeniem organów. Kompozycja ta ukaże się jeszcze w bieżącym roku w jednej z firm zagranicznych.

Z okazji jubileuszu 25-cio lecia „Motu proprio" Piusa X urządza Zarząd Okręgowy Związku Chórów Kościelnych w Bydgoszczy w dniu 2-go grudnia zjazd chórów kościelnych, w czasie którego wykonany będzie koncert religijny. Program jest następujący: 1. Uroczyste nabożeństwo w kościele św. Trójcy o godzinie 10,15; — 2. Otwarcie zjazdu o godz. 12-tej; — 3. posiedzenie delegatów o godz. 15,30; — 4. koncert religijny o godz. 19-tej.

W Warszawie odbyły się obrady Komisji Opinjodawczej w sprawach szkolnictwa muzycznego, zwołanej przez Pana Ministra Oświaty. Komisja uchwaliła szereg wniosków, mających być podstawą do nowej ustawy o szkolnictwie muzycznem na terenie Rzeczpospolitej.

Towarzyśtwo Oratoryjne w Krakowie uzyskało w tym roku własną siedzibę przy ul. Karmelickiej 10. Posiada teraz własną salę prób, nadającą się też na mniejsze produkcje muzyczne. W pierwszych dniach października odbyło się poświęcenie nowego lokalu Towarzystwa oraz koncert inauguracyjny, w którego programie figurował szereg wyjątków z oratorjów w wykonaniu chórów oraz solistów.

W programie pierwszego w nowym sezonie koncertu symfonicznego lwowskiego Tow. Muzycznego znajdowało się misterjum Capleta „Le mirior de Jesus" (Zwierciadło Jezusa). Partję chórową wykonał chór żeński

Konserwatorjum, solistką była p. Stanisława Szymanowska, dyrygował dr. Adam Sołtys.

Karola Szymanowskiego „Stabat mater" op. 25 zostanie po raz pierwszy wykonane w Poznaniu w czasie wielkiego festiwalu muzyki polskiej w maju przyszłego roku w czasie Powszechnej Wystawy Krajowej. — Dzieło jest już teraz przygotowywane przez p. St. Wiechowicza. W jednym z najbliższych zeszytów naszego pisma zamieścimy szkic o tym dziele Szymanowskiego, pióra prof. Adolfa Chybińskiego.

Stowarzyszenie Miłośników dawnej Muzyki w Warszawie wznowiło w nowym sezonie swą nader owocną działalność, która prócz audycji muzycznych obejmuje teraz także akcję wydawniczą. Niebawem ukaże się w nakładzie tegoż Stowarzyszenia „Kwartalnik Muzyczny", pierwsze polskie czasopismo naukowo-muzykologiczne pod redakcją prof. Chybińskiego i p. Sikorskiego z Warszawy.

Niemcy

W Karlsruhe wykonał zwiększony chór kościoła św. Bonifacego w liczbie 300 osób oratorjum Feliksa Nowowiejskiego „Quo vadis". Udział wzięli też soliści (śpiewacy koncertowi) oraz orkiestra teatru miejskiego. Wspaniałe dzieło naszego kompozytora zostało dwukrotnie powtórzone.

W Salzburgu będzie wykonane w przyszłym roku z okazji festiwalu dorocznego „Stabat mater" znanego kompozytora niemieckiego Piotra Corneliusa. Dzieło to, które uchodziło za zaginione zostało niedawno odnalezione przez biografa Corneliusa Maxa Hassego. Wykonane będzie to „Stabat mater" w katedrze salzburskiej.

W lipcu zmarł w Oettingen Johann Steinmeyer, główny dyrektor wielkiej fabryki organów tejże nazwy. W ub. roku obchodził jeszcze Steinmeyer 70 rocznicę urodzin. Powaga jego, jako fachowca nietylko w Niemczech, ale i zagranicą powszechnie była uznawana i wysoko ceniona.

Sławną szkołę muzyczno-liturgiczną w Ratysbonie ukończyło w tym roku 20 absolwentów (świeckich i duchownych) w tej liczbie też obcokrajowcy, mianowicie z: Ołomuńca, Poznania, Sitten (Szwajcarja) i Triestu.

W Rottenburgu obchodzono uroczyście stulecie istnienia diecezji rottenburgskiej. W katedrze wykonał chór pod dyrekcją p. Ottenwäldera Brucknera „Ecce sacerdos" (na wprowadzenie Nuncjusza Pacelli'ego) oraz wielką mszę f-moll Brucknera na chór mieszany i wielką orkiestrą.

Dział Związku Chórów Kościelnych

WIADOMOŚCI Z ARCHIDIECEZJI GNIEŹN.-POZNAŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

W dniu jubileuszu „Motu proprio" Piusa X: Dnia 22-go listopada br. odbędzie się walne zebranie delegatów Chórów Kościelnych. Program zjazdu podajemy na pierwszej stronie „Muzyki Kościelnej". W myśl art. 6 Statutu Zw. Ch. Kośc. diecezjalne zebranie delegatów stanowią prezesi, dyrygenci i delegaci poszczególnych chórów kościelnych, wybierani w stosunku 1 do 50 członków.

Prawo głosu przy wyborze Zarządu Głównego mają tylko delegaci tych chórów, które nie zalegają ze składkami za rok poprzedni.

Wszystkie chóry upraszamy o niezwłoczne uregulowanie zaległych składek, już z względu na prawo głosu jak i potrzebę finansową Zw. połączoną z uroczystością i walnem zebraniem.

Do Związku wstąpił chór kościelny Modrze i Czerlejno.

Pokwitowanie składek

Żeński Chór Kośc. Mogilno, za r. 1928 7,— zł.

KRONIKA CHÓRÓW KOŚCIELNYCH

Żeński Chór Kościelny w Mogilnie z okazji 5-letniej rocznicy swego istnienia urządził dnia 14. br. ku uczczeniu 25 letniego jubileuszu „Motu proprio“ Piusa X. koncert połączony z konkursem, którego wykonawcami byli chór wyżej wspomniany oraz 4 chóry zaproszone, mianowicie Mieszany Chór Kościelny, Męski Chór Kościelny, Męski Chór Stow. Młodzieży Polskiej, (wszystkie z Mogilna pod batutą dyr. p. Żurowskiego), Chór Kościelny z Gębic pod bat. dyr. p. Krajewskiego oraz Żeński Chór Kościelny z Mogilna. Koncert poprzedzał wykład ks. Sobiecha, ilustrujący treść i znaczenie „Motu proprio“ Piusa X. z dnia 22 listopada 1903 r. — Śpiewy wykonano bardzo starannie, co niewątpliwie było zasługą p. Żurowskiego. Pierwszą nagrodę przyznano Męskiemu Chórowi Stow. Młodzieży Polskiej z Mogilna (20 pkt.) druga: Mieszanemu Chórowi Kościelnemu a trzecią Męskiemu Chórowi z Mogilna. Zaznaczyć wypada, że Żeński Chór Kościelny w Mogilnie pierwszy w Polsce zorganizował koncert ku uczczeniu 25 letniego jubileuszu „Motu proprio“ Piusa X. dając temsamem dowód bardzo poważnego interesowania się śpiewem kościelnym, co też specjalnie z uznaniem podkreślił w nadesłanych życzenia Prezes Zw. Ch. Kośc. ks. prob. Faustman. Całość koncertu przyjęła nieliczna publiczność z entuzjazmem. T. D.

Modrze. Dnia 14-go października br. odbyło się zebranie konstytucyjne, celem założenia chóru kościelnego. Niezorganizowani członkowie dotychczasowego chóru, uznali zgodnie potrzebę założenia towarzystwa i przystąpienia do Związku Ch. Kośc. Miejscowy X. proboszcz Dzierzkiewicz zgodnie z ustawami Chórów Kośc. objął patronat nad chórem i przyrzekł mu jaknajdalej idącego poparcia. Sekretarz Zw. St. Siedlewski zaznajomił obecnych na zebraniu z pracami Związku. O zainteresowaniu się zebraniem świadczy fakt, że już w sam dzień założenia tow. przystąpiło kilku członków wspierających z rektorem szkoły p. Krauzem na czele. Dyrygentem chóru jest miejscowy organista p. Jąder. S.

Czerlejno. Dnia 29 czerwca 1927 r. założono chór kościelny pod wezw. Św. Cecylji. Chór liczy 16 członków czynnych i 3 wspierających. Zarząd tworzą p. Szulczewska — prezes; p. Płocieniakówna — sekretarz i p. Nozewnik, dyrygent. Patronem jest miejscowy X. proboszcz Czujewicz.

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI ŚLĄSKIEJ

Protokół pierwszego zebrania Głównego Zarządu Związku Polskich Chórów Kościelnych Diecezji Śląskiej w Katowicach.

Pierwsze zebranie Głównego Zarządu Z. P. Ch. K. odbyło się dnia 14 października 1928 roku na sali p. L. Nalepy w Katowicach, zwołane przez Prezesa Wielebn. Ks. Prałata Kasperlika, Gen. Wikarjusza, który też zagaił uroczyste posiedzenie. Po przywitaniu zebranych odczytał Ks. Prezes nadesłane życzenia dla nowoutworzonej organizacji od Jego Swiętobliwości Ojca Św. Piusa XI., oraz Jego Ekselencji ks. Kardynała Dra Hlonda, Prymasa Polski.

Następnie odczytano porządek dzienny obrad, zawierający: 1. otwarcie i sprawdzenie obecnych członków Zarządu, 2. odczytanie prowizorycznych ustaw normalnych dla Chórów K., 3. ustalenie regulaminu zgłoszeń Chórów Kośc. do Związku, 4. wybór komisji organizacyjnej Chórów Kościelnych, 5. sprawy Związku (sprawozdanie z działalności zarządu od założenia Związku), 6. wolne głosy z uchwałami, 7. wolne głosy bez uchwał, 8. zamknięcie.

Z zaproszonych 20 członków Zarządu Głównego było obecnych 18. Odczytano przewidziane ustawy normalne dla chórów kościelnych, które z małymi poprawkami jednogłośnie przyjęto.

Najważniejszym punktem obrąd było opracowanie regulaminu przystąpienia Chórów Kościelnych do Związku. Po krótkim referacie Gen. sekretarza p. Szafranka regulamin został z małą poprawką przez zebranych jednogłośnie przyjęty.

Do komisji organizacyjnej Chórów Kościelnych wybrano: wszystkich członków Zarządu. Na wniosek p. Joncy, uchwalono jednogłośnie, ażeby 1 wzgl. 2 członków Zarządu, miejscowych, oraz 1 członek Zarządu zamieszkujący w najbliższym dekanacie wyznaczonych przez Prezesa ks. Prałata Kasperlika wysłać do już istniejących Chórów Kościelnych, celem nakłonienia ich do przystąpienia do Związku. Główny Zarząd uprasza Wiel. ks. ks. proboszczów, ażeby dołożyli wszystkich swych starań i szli na rękę Zarządowi Głównemu i pomagali mu we wszystkich jego poczynaniach.

Przystąpiono następnie do spraw Związku: Sekretarz p. Szafranek odczytał korespondencję dotyczącą Związku. Uchwalono stałą prenumeratę pisma „Muzyka Kościelna" organu Zw. Chórów Kośc. Archidiec. Gniezn.-Pozn. w Poznaniu. Następnie sekretarz zawiadomił o otwarciu konta w P. K. O., którego numer zostanie wszystkim Chórom Kośc. w najbliższych dniach podany do wiadomości.

W nieobecności skarbnika p. Wysockiego zdał sekretarz stan kasy, z ofiarowanej kwoty na rzecz Związku w wysokości 100 zł przez Pana Em. Olszowskiego, i Józefa Wyczyszczoka, właśc. Strzechy Górniczej w Katowicach.

W wolnych głosach p. Korbela stawił wniosek, aby wszelkie komunikaty i działalność Związku umieszczano w najbardziej rozpowszechnionym piśmie „Gościu Niedzielnym", i w organie Zw. Ch. Kośc. Archidjec. Gniezn.-Poznań. „Muzyka Kościelna". Drugie posiedzenie Zarządu Głównego ustalono na dzień 7. listopada br. w Strzesze Górniczej w Katowicach, u p. Wyczyszczoka, ul. Andrzeja.

Po wyczerpaniu porządku obrad, prezes Związku Wielebn. Ks. Prałat Kasperlik, Generalny Wikarjusz Djecezji Śląskiej, dziękując serdecznie za owocne obrady zamknął posiedzenie katolickiem pozdrowieniem: „Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus".

Szafranek, sekretarz.

Ks. Prał. W. Kasperlik, Generalny Wikarjusz, prezes.

Dział Organizacyjno-Zawodowy

WIADOMOŚCI Z ARCHIDIECEZJI GNIEŹN.-POZNAŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

Wszystkich kolegów zapraszamy na uroczystość obchodu 25-lecia „Motu proprio" Piusa X połączoną z uroczystem nabożeństwem, walnym zebraniem delegatów Chórów Kościelnych i uroczystą akademją.

Zaległości z składkami należy niezwłocznie wyrównać, tem więcej, że zabiegi Zarządu u Władzy Duchownej oraz u Rządu, celem polepszenia uposażenia pociągają za sobą duże wydatki.

Ponieważ jeszcze cały szereg organistów stroni od Związku, jest obowiązkiem każdego kolegi, a przedewszystkiem delegata dekanalnego rozszerzyć agitację w swoim dekanacie, celem pozyskania wszystkich organistów bez wyjątku do Związku. Praca pójdzie wówczas dopiero normalnie, kiedy wszyscy należycie zrozumią konieczną potrzebę istnienia i utrzymania Związku.

Pokwitowanie składek

Od dnia 1. X. do 31. X. br. Serożyński - Inowrocław 12,— zł; Stefański - Poniec 3,— zł; Bartz - Slesin 6,— zł; Pawlicki - Odolanów 12,— zł; Mania - Rakoniewice 12,— zł; Hammerling - Witaszyce 18,— zł; Pufal - Nakło 12,— zł; Nożewnik - Czerlejno 12,— zł; Dziurla - Cerekwica 5,— zł.

Z życia kół dekanalnych

Dekanaty żninsko-rogowski. Dnia 10 lipca rb. odbyło się zebranie organistów dekanatów żninsko-rogowskiego w Pakości. — Zebranie zagaił kol. Adamkiewicz z Pakości. Obecni byli kol. Adamkiewicz (Pakość); Piwkowski (Gorzyce); Fenigowski (Góra); Kaczmarek (Barcin); Turowski (Ludzisko); Wojciechowski (Niestronno) i Piwkowski (Żnin). Na 23 zaproszonych przybyło tylko siedem, wyżej wymienionych kolegów, którzy zresztą zawsze na zebrania uczęszczają. Delegat Piwkowski odczytał krótkie sprawozdanie z ostatniego zebrania organistów w Poznaniu. Rozpatrywano jeszcze regulamin służbowy i uznano, że należy go przeprowadzić. Również uchwalono, aby na przyszły rok odbył się zjazd chórów kościelnych w Żninie. Ponieważ nie wszyscy koledzy są poinformowani o sprawie ubezpieczenia prosi się uprzejmie Szan. Zarząd o wytłomaczenie tej kwestji.

Piwkowski, delegat.

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI CHEŁMIŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

Z różnych stron dochodzą nas żale od organistów posiadających pełne kwalifikacje, a nie mogących uzyskać posady, zajmowanej często przez nieuków lub uczniów. Ażeby nienormalny ten stan rzeczy naprawić, powinni zainteresowani organiści, w czas Zarząd zawiadomić, w celu podjęcia odnośnych kroków, zwykle zaś czynią to, gdy już sprawą jest na ich niekorzyść przesądzona.

W myśl rozporządzenia J. E. Ks. Biskupa Okoniewskiego z września 1927 r. kandydatów bez egzaminu na posady przyjmować nie wolno. Jeżeli więc koledzy stwierdzą gdziekolwiek wypadek sprzeczny z tem rozporządzeniem prosimy o zawiadomienie nas o nim.

Ponownie też komunikujemy, że składkę, która łącznie z abonamentem „Muzyki Kościelnej“ wynosi 12,— zł rocznie należy wpłacać na konto skarbnika w P. K. O. nr. 208 533.

Pokwitowanie składek

Pawlicki - Wda 5,— zł; Wasieniewski - Szembruk 6,— zł; Wiczarski - Szynych 6,— zł; Szwedowski - Król. Dąbrówka 6,— zł; Jackiewicz - Małe Tarpno 2,— zł.

Z życia kół dekanalnych

Nowemiasto. Dnia 15 września br. odbyło się zebranie organistów dekanatu nowomiejskiego, na które prócz sześć kolegów dekanalnych, przybył także członek zarządu i delegat dekanatu brodnickiego kol. Ceraficki z Pokrzydowa, który do zorganizowania kolegów dekanatu zachęcał. Delegatem wybrano kol. Smukałę z Nowegomiasta. Następne zebranie uchwalono zwołać na 4 grudnia br.

„MAFO"

Małopolska Fabryka Opłatków

J. Jaremkiewicz i J. Niewidowski

w Wadowicach

◇

Przyjmuje zamówienia i wysyła odwrotnie
tak opłatki wigilijne jak i mszalne
oraz gotowe hostje i komunikanty
na dogodnych warunkach

Cenniki oraz próbki wysyła się na żądanie.

Fortepiany, Pianina, Fisharmonje



na dogodnych warunkach spłaty z udzieleniem długoletn. gwarancji fabryczn. poleca

W. Kwiatkowski,

Telefon 24-45 Poznań, ulica Gwarna 13 Telefon 24-45

PEDAŁ

do fortepianu (grający) poszukuje się celem kupna.

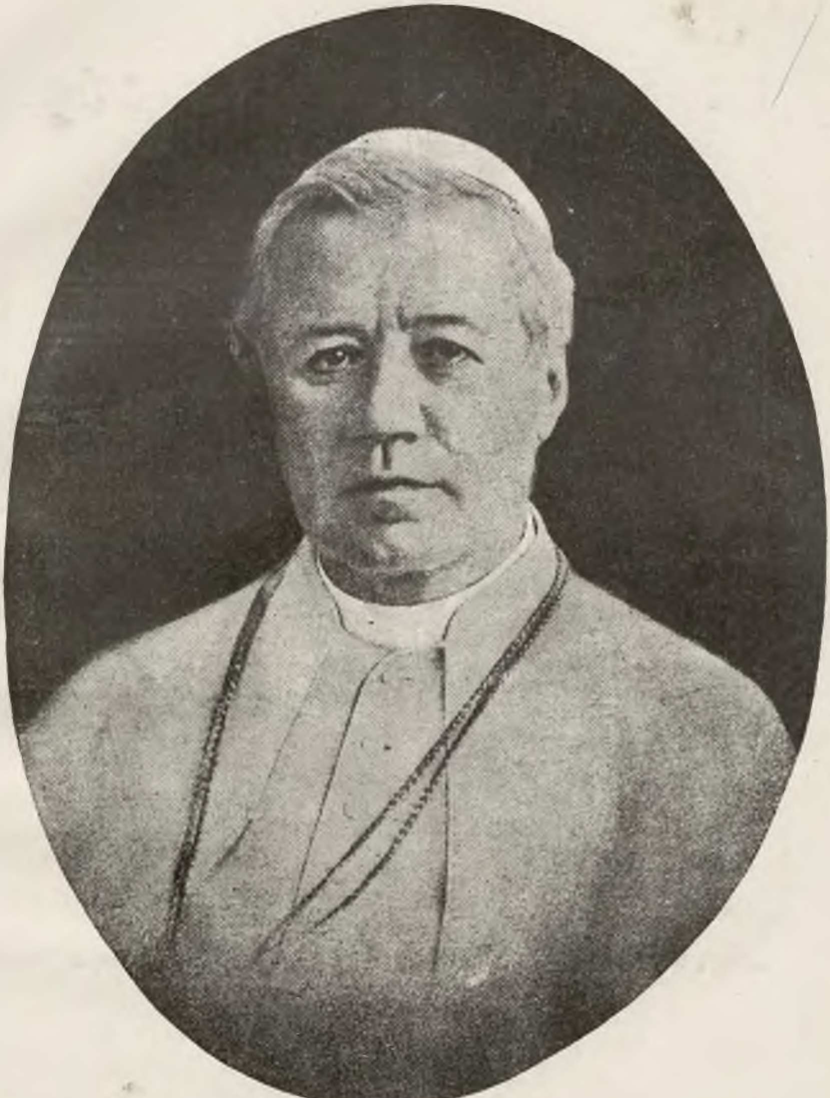
Zgłoszenia do administracji „Muzyki Kościelnej".

HARMONJUM

nowe bardzo dobre (fabr. Foerster) 14 registr. 4 rzędy głosów — 4, 8 i 16 stopowe. Jeden manuał, bardzo korzystnie na sprzedaż.

Zgłoszenia do Związku Organistów w Poznaniu.

ZA DZIAŁ ORGANIZACYJNO-ZAWODOWY I OGŁOSZENIA ODPOW. ST. SIEDLEWSKI
ODBITO W DRUKARNI WYDAWNICZEJ FR. KRAJNA — W POZNANIU, STRZAŁOWA 2a



Pius X.

MUZYKA KOŚCIELNA

Miesięcznik Poświęcony Muzyce Kościelnej i Liturgji

Rok III Poznań, listopad-grudzień 1928 Nr. 11—12

KU CZCI PIUSA X

Przemówienic J. E. Ks. Biskupa Radońskiego wygłoszone na uroczystej Akademji ku czci Piusa X w 25-lecie ogłoszenia „Motu proprio" o muzyce kościelnej, w Auli Uniwersytetu Poznańskiego dnia 22 listopada 1928 r.

W lewej nawie bazyliki watykańskiej stanął przed kilku laty pomnik grobowy Piusa X. Papież przedstawiony, jak gdyby stał na stopniach tronu. Ramiona lekko wzniesione ku górze, w natchnionem obliczu maluje się i święta powaga i ona troska apostolska o wszystkie kościoły i dobroć pasterska. — Zdaje się, że artysta miał na myśli, tworząc swe dzieło, wyrazić w marmurze ideę przewodnią Piusowych rządów — instaurare omnia in Christo.

Wszysto odnowić w Chrystusie — wszystko! A więc zbliżyć do Chrystusa, a przez Chrystusową łaskę do Boga tę ludzkość, co poczynała się coraz bardziej oddalać od nadprzyrodzonego swego celu. I z tych pobudek wyniknęły orędzia i encykliki papieskie o wychowaniu kleru i odnowieniu ducha kapłańskiego — by dać ludowi czujnych i świętych pasterzy, — to znów by wskazać na niebezpieczeństwa grożące wierze — o błędach mętnego modernizmu.

Rozumiał świątobliwy papież, że dusza współczesnego człowieka cierpi głód, którego mądrość świata nie potrafi zaspokoić, że ten niepokój, o którym mówił św. Augustyn, szarpie znów silniej sercem ludzkiem — więc wskazał na żyjącego w ołtarzach naszych Boga — zbliżyć człowieka do Boga, dziecko do Ojca, przez Komunję św. Dekrety o częstej i codziennej Komunji św., o wczesnej Komunji dzieci, zjednały Piusowi imię papieża Eucharystji.

Świat katolicki przypomniał sobie, że Najśw. Sakrament jest środowiskiem życia religijnego, a reformy brewiarza i mszału pchnęły silnie naprzód budzący się ruch liturgiczny. Bo cała liturgja Kościoła i teksty modlitw i święte czynności i śpiew kościelny zmierzają w końcu do uwielbienia Boga per Christum Dominum nostrum — przez Chrystusa, żyjącego wśród nas w tajemnicy ołtarza.

Przyszła tedy kolej wśród innych reform i na reformę najbardziej zaniedbanej dotąd dziedziny tj. muzyki kościelnej.

Śpiewano wprawdzie wiele po kościołach. Wykonywano może bardzo poprawnie utwory nawet wielkich mistrzów. Był to śpiew artystyczny, ale nie była to modlitwa; wzbudzał podziw, ściągał słuchaczy do świątyń, ale nie podnosił duszy do Boga; zajmował sobą, chciał być celem, nie środkiem do celu.

Dnia 22 listopada 1903 w dzień, w którym Kościół obchodzi pamiątkę św. Cecylji, patronki muzyki świętej, wydaje Ojciec św. ustawę zawierającą przepisy co do śpiewu i muzyki w kościele. Podaje więc wpierw ogólne zasady, jakiemi się kierować należy w tej dziedzinie. Muzyka kościelna, ma służyć liturgji, ma się przyczyniać do pomnożenia powagi i wspaniałości ceremonij, więc muszą ją cechować świętość i piękność formy. Dalej mówi papież o rodzajach muzyki kościelnej, o śpiewie gregorjańskim, który jest pierwowzorem muzyki świętej i jako taki winien być przywrócony do dawnego znaczenia, o polifonji klasycznej i współczesnej muzyce kościelnej, z której pragnie usunąć wszystko, co przypomina teatr i nie zgadza się z świętością służby Bożej.

W dalszym ciągu rozwodzi się Ojciec św. o tekście i języku liturgicznym, o zewnętrznej formie kompozycyj kościelnych, o osobach, które mają wykonywać śpiewy liturgiczne, wreszcie w jakiej mierze wolno używać organów i innych instrumentów muzycznych w kościele. Na koniec podaje środki, które mają służyć do wypełniania wskazań dekretu, mianowicie ustanowienie diecezalnych Komisyj, któreby czuwały nad muzyką po kościołach, pielęgnowanie śpiewu gregorjańskiego w seminarjach duchownych i zakładanie szkół śpiewaków, t. zw. scholae cantorum przynajmniej przy większych kościołach.

Ćwierć wieku mija dzisiaj, odkąd słynne „Motu proprio" wyszło w świat katolicki. Wolno wprawdzie, ale stale torują sobie drogę idee Piusowe. Inicjatorom dzisiejszej uroczystości należy się za nią szczera wdzięczność. Boć obchodem tym nietylko pragną złożyć hołd pamięci wielkiego Reformatora na Stolicy Piotrowej, ale i rozszerzyć i pogłębić zrozumienie, czem jest i ma być muzyka Kościoła w duchu Kościoła.

KAZANIE O ŚPIEWIE KOŚCIELNYM

wygłoszone przez ks. Ewarysta Nawrowskiego w kościele OO. Franciszkanów w Poznaniu w czasie mszy św. pontyfikalnej, w dniu św. Cecylji 22 listopada 1928 r.

„Oto Oblubieniec idzie, wyjdźcie naprzeciw niemu" — słowa dzisiejszej ewangelji św.

W pierwszym niedzielnym hymnie brewiarza obecnego czasu aż do adwentu my kapłani na całym świecie rozpoczynamy modlitwy wzniosłemi słowami:

Nocte surgentes vigilemus omnes,	Minęła noc! wstawajmy i czuwajmy wszyscy,
Semper in psalmis meditemur, atque	Rozmyślajmy zawsze nad psalmami,
Voce concordi Domino canamus	I zgodnym głosem śpiewajmy Panu
Dulciter hymnos!	Słodko Jego hymny!

W tych słowach jest dla nas, kapłanów, upomnienie i zachęta. A dla was, śpiewacy, jest w nich hasło, hejnał, jest pobudka, by śpiewać Bogu na chwałę, a wiernym na zbudowanie według przepisów kościoła św. Przepisy te podał światu katolickiemu wielki papież Pius X w swem „Motu Proprio" z dnia 22. listopada 1903 roku.

Dziś właśnie, w dniu św. Cecylji, patronki muzyki kościelnej, mija 25 lat od tej pamiętnej chwili.

By powiększyć waszą gorliwość, a miłość do muzyki kościelnej pogłębić — mówić będę o muzyce kościelnej, iż winna być: 1. śpiewem świętym 2. śpiewem prawdziwie kościelnym.

Celem najwyższym, najgłówniejszym śpiewu kościelnego jest — uwielbienie Boga! Kościół od wieków uznaje i ceni przeróżne instrumenty muzyczne, a zwłaszcza organy, w których się niejako łączą wszystkie tony innych instrumentów. Ale jak wyraźnie mówi papież Benedykt XIV „instrumenty te mają być użyte w sposób, by śpiewowi dać nową siłę, tak iż treść słów coraz więcej przenika serce słuchających i wierni do miłości Boga i Bożych spraw się rozpalają".

I mówi dalej Ojciec święty: „Jest rzeczą niegodną, gdy instrumenty zagłuszają głos śpiewających i dźwięk słów".

A więc na chórze kościelnym na pierwszem miejscu jest śpiew, głos człowieka, który wszystkie inne dźwięki i głosy przewyższa pięknością, czystością i odblaskiem duszy nieśmiertelnej.

Ten śpiew któremu towarzyszą organy i inne narzędzia muzyczne, winien się opierać na niezawodnym fundamencie chorału gregorjańskiego.

Jest to rodzaj śpiewu, który sięga początków kościoła; są to melodje proste, dostojne, przedziwnie wzniosłe, które tak się różnią od świeckich melodji, jak szaty kościelne się różnią od modnych szat kobiecych, jak styl kościoła się różni od stylu dworca kolejowego lub boiska, jak obraz świętego się różni od fotografji aktora!

Ma on swą nazwę od świętego papieża, Grzegorza Wielkiego, który panował czternaście lat (590—604) na chlubę i chwałę kościoła. Grzegorz Wielki śpiew uporządkował i dał mu pewne prawidła. Chociaż wskutek nadmiernych trudów osłabiony i wyniszczony troską o kościół, który w końcu szóstego wieku przechodził bolesne i ciężkie chwile, znalazł

jednak tyle czasu, by w Rzymie założyć osobną szkołę śpiewaków. I wielki, święty papież nie uważał za ujmę dla siebie, by chodzić na próby i samemu uczyć, jak śpiewać na chwałę Boga.

Melodje gregorjańskie wolne są od wszelkiej czułostkowości, wolne od zmysłowych wzruszeń — a przecież z całą potęgą i siłą oddają wszystkie szlachetne uczucia serca ludzkiego: największą radość i zachwyt na widok chwały Boga i Jego dobroci, najgłębszy smutek na widok męki, poniżenia i śmierci Zbawiciela, najsroższy żal grzesznika, na widok własnych win, grzechów i upadków.

Więc canamus! śpiewajmy według zasad św. Grzegorza i Piusa X, według ich wskazówek, które nie straciły i nie stracą swej żywotności i swego blasku!

Ale canamus Domino! śpiewajmy Panu!

Co to znaczy? Śpiew winien być święty, albowiem święty, święty, święty jest Pan zastępów.

A kiedy śpiew jest święty? Jeżeli pieśń sama, i jeżeli serce śpiewającego podoba się Bogu.

Przedmiotem pieśni, jej treścią, jej podstawą i celem musi być Bóg!

Nic świeckiego, nic coby Majestatowi Boga uwłaczało, nie może w tej pieśni się znajdować.

Nie dosyć tego. I śpiewak musi śpiewać, z Bogiem i dla Boga!

Z Bogiem — t. z. w łączności z Stwórcą, w stanie łaski uświęcającej, o sercu czystym i Bogu oddanem.

Dla Boga — tz. mając tylko chwałę Boga na oku; nie dla pochwały ludzkiej, nie dla własnej próżności!

Św. Chryzostom mówi: „Przy śpiewie jest rzeczą konieczną czujny duch, skruszone serce, sumienie nieskażone. Mając takie usposobienie, możesz spokojnie przystąpić do świętego chóru Boga".

Innemi słowami tę samą myśl podaje św. Augustyn. „Chcesz śpiewać dobrze i godnie? Nie tylko twój głos ma Boga chwalić. Z twojemi słowami niech uczynki twoje będą w zgodzie".

„Gdy śpiewacie, mówi św. Bernard, nie macie o niczem innem myśleć, jak tylko o tem, co śpiewacie".

Śpiewaków, którzy nie odczuwają piękna, głębi i świętości muzyki kościelnej porównuje św. Augustyn do papug i innych ptaków, które człowiek nauczył wyśpiewywać słowa niektóre — ale tych słów nie rozumieją!

Ach! co sądzić o śpiewakach, którzy na chórze kościelnym zachowują się, jakoby tam było miejsce towarzyskich spotkań, którzy bez potrzeby rozmawiają, śmieją się, żartują!

Zaprawdę nie śpiewają z Bogiem i dla Boga!

Pamiętajmy zawsze, że chór kościelny to cząstka świątyni, to także przybytek Boga, to miejsce święte i czcigodne!

Pamiętajmy, że śpiew — to modlitwa natchniona, to rozniesienie serc i dusz na skrzydłach promiennych słów i podniosłych tonów w krainę wiekuistego piękna i Bożego majestatu!

Canamus Domino dulciter hymnos! Śpiewajmy Panu słodko Jego hymny, tj. te pieśni, które kościół przeznaczył dla służby Bożej.

Nie wypada w świątyni Pańskiej wykonywać utworów, choćby bardzo pięknych, o wielkiej wartości artystycznej, które nie mają uznania kościoła. Jedynie kościół, którego oświeca i prowadzi Duch św., może nam rozkazać, jak Boga uczcić najgodniej. Tylko jego słowa, jego hymny, psalmy i pieśni oddają cześć Bogu w sposób najdoskonalszy.

Dlatego też kościół od samego początku tak pieczołowicie dba o liturgikę, o każdy ruch, o każde słowo przy ołtarzu i przy służbie Bożej.

I tylko słowa, pieśni, uznane przez niego, winne być przez was śpiewane, drodzy bracia śpiewacy!

I tylko w słowach, w pieśniach kościoła jest bezmiar myśli, szczytna poezja, górne natchnienie i skarb świętych uczuć religijnych!

Chóry kościelne! młodzieży droga! więcej ukochania pieśni kościoła i naszych pieśni polskich religijnych!

Kochajcie serdecznie pieśni kolędowe, pełne naiwnej, dziecięcej radości, głębokie a rzewne Gorzkie Żale, pieśni wielkanocne!

Ile w nich uczucia, pociechy, ile wiary i miłości!

U kolebki naszych dziejów brzmi pierwsza polska pieśń religijna „Boga Rodzica“, z którą rycerstwo nasze szło w bój, by bronić nietylko Polski ale całego chrześcijaństwa przed nawałem dzikiego wschodu!

A w czasach niewoli druga pieśń do Królowej polskiej korony krzepiła serca i dawała moc i siłę do wytrwania w strasznym ucisku, pieśń „Serdeczna Matko!“

Zaiste, święta pieśń kościoła prowadziła nas wzwyż ku wolności i broniła przed rozpaczą.

Niech zmilknie pieśń zła i występna, często w piękną szatę odziana, która dziś na falach eteru obiega całą kulę ziemską, która bezwstydna i zuchwała, wciska się do domów i do chat, nawet do serc małych dzieci.

By złamać jej wpływ i znaczenie, pielęgnujcie z całym zapałem śpiew kościelny, który Boga wielbi, a duszę do Boga prowadzi.

Św. Ambroży zaprowadził w Medjolanie wzorowy śpiew kościelny. Było to w czasie, gdy św. Augustyn, jeszcze nienawrócony, grzeszne prowadził życie. Augustyn często chodził do kościoła, słuchał natchnionych słów wielkiego biskupa i podniosłych pieśni chóru kościelnego. To go nawróciło.

Sam pisze tak rzewnie i serdecznie w swoich „Wyznaniach“: „Jak często wylewałem łzy w Twoim kościele, o Boże, słuchając śpiewu hymnów i psalmów! Jak często byłem do głębi wzruszony, gdy usta wiernych śpiewem głosiły Twą chwałę!“

Dzisiejsza ewangelja ku czci św. Cecylji mówi: „O t o O b l u b i e n i e c i d z i e! w y j d ź c i e n a p r z e c i w n i e m u!“

Wyjdźcie naprzeciw niemu ,śpiewacy i chóry kościelne, z czystem sercem i świętą pieśnią kościoła na ustach!

Pamiętajcie zawsze, że śpiewak musi być głęboko wierzący, bo tylko taki kładzie duszę w swój śpiew, rozumie świętość i prawdę pieśni kościelnej.

Pamiętajcie, że prawdziwe piękno zawsze jest proste i szczere. Niech prostym i szczerym będzie wasz śpiew!

Chętnie podejmujcie się trudu, składając ofiarę z czasu i swych upodobań, i bądźcie posłuszni wskazówkom swego duszpasterza i swego dyrygenta.

Nie szukajcie nigdy ludzkiego uznania i ludzkiej pochwały, mając przed oczyma promienne hasło: a d m a i o r e m D e i g l o r i a m!

Bóg wynagrodzi wasz trud, wasz zapał, waszą miłość muzyki kościelnej i wasze posłuszeństwo — tu na ziemi błogosławieństwem i łaską obfitą, a po śmierci wiekuistem szczęściem w chwale niebieskiej, gdzie z chórami anielskiemi śpiewać będziecie: Święty, święty, święty Pan zastępów. Amen.

Ks. dr. Hieronim Feicht

DZIEJE REFORMY MUZYKI KOŚCIELNEJ W POLSCE

(krótki zarys)

Referat wygłoszony na uroczystej Akademji ku czci Piusa X w 25-lecia ogłoszenia „Motu poprio“ o muzyce kościelnej, w Auli Uniwersytetu Poznańskiego dnia 22 listopada 1928 r.

Ruch europejski, zmierzający do odrodzenia muzyki kościelnej przez wydobycie z archiwów skarbów dawnej twórczości, nie przeszedł zupełnie niespostrzeżenie na ziemiach polskich, mimo ciężkich warunków w jakich znajdowała się Polska w czasach zaborów. Podobnie jak na Zachodzie renesans rozpoczął się w salonach magnackich i salach koncertowych, tak i w Polsce znalazł się magnat, który w r. 1838 i 1839 wydał dwa zeszyty zbioru, p. t. Śpiewy kościelne na kilka głosów, dawnych komporytorów polskich. Był nim hr. Józef Cichocki († 1849). Wydawnictwo Cichockiego, dokonane przy pomocy muzyka warszawskiego Jana Zandmanna, zawiera 10 psalmów M. Gomółki i 2 msze G. Gorczyckiego. Cichocki założył również chór dla wykonywania tych i innych staro-klasycznych kompozycyj, ale chór się długo nie utrzymał. W tymsamym czasie, gdy Cichocki szedł za prądem panu-

jącym w Europie, pewien skromny muzyk w sukni duchownej zwrócił swą uwagę na inną gałąź śpiewu wykonywanego w kościele, t. j. na polską pieśń kościelną i zbiorem swym wyprzedził pod tym względem niejeden kraj europejski, wyprzedził w każdym razie znacznie przyszłe wydawnictwa niemieckie, wśród nich pomnikowe dzieło takie, jakiem jest dzieło Baumkera. Był to ksiądz Michał Mioduszewski ze Zgromadzenia Księży Misjonarzy, który w r. 1838 wydał w Krakowie Śpiewnik Kościelny z melodjami, by te melodje uchronić od zapomnienia, by dać do ręki alumnom seminarjów i duchownym po parafjach podręcznik dla nauczania ludu wartościowego śpiewu kościelnego, wartościowego dlatego, że wiele z tych śpiewów, przez niego zebranych, wyszło ongiś z chorału i do niego dziś jeszcze się zbliża. Dodatki uzupełniające śpiewnik ukazały się w r. 1842 i 1853, i tak zebrana całość zawiera ponad 450 pieśni. Do tego śpiewnika nawracali później wszyscy reformatorzy muzyki kościelnej w Polsce. Ks. Mioduszewski zmarł 31. 5. 1868 w Krakowie mając lat 81 i spoczął pierwszy w świeżo wówczas zbudowanym wspólnym grobowcu Zgromadzenia Księży Misjonarzy. Po tych dwuch czynach, tj. po wydawnictwach Cichockiego i X. Mioduszewskiego nastała dłuższa przerwa, bo bez wpływu na praktykę pozostało np. zamieszczenie pięciu psalmów (z tych zresztą 4 przedrukowane z Cichockiego) we francuskiem wydaniu „Słownika muzyków polskich“ W. Sowińskiego z r. 1857, również bez głębszego wpływu na zmianę stosunków muzycznych w kościołach lwowskich pozostało sześć odczytów o muzyce kościelnej, wygłoszonych przez poetę Wincentego Pola we Lwowie w r. 1864.

Właściwy ruch, zmierzający ku naprawie stosunków muzycznych w kościołach polskich i przedstawiający pewną ciągłość, rozpoczął się dopiero po połowie 19 w., a wyszedł według X. dra Surzyńskiego z Collegium Marianum i seminarjum duchownego w Pelplinie. Pierwszym reformatorem muzyki kościelnej na ziemiach polskich był X. Józef Mazurowski. Działalność nauczycielską śpiewu i muzyki rozpoczął X. Mazurowski w wymienionych zakładach w r. 1861. Kilkakrotnie wybrał się na zjazdy niem. tow. św. Cecylji w Ratysbonie i Kolonji, odbył podróż do południowych Niemiec i Tyrolu, przedewszystkiem jednak zatrzymał się w klasztorze benedyktyńskim w Beuron, był więc pewnie pierwszym z tych Polaków, których (zwłaszcza nas młodszych) bliższe łączą stosunki z tym niemieckim klasztorem benedyktyńskim, leżącym na pograniczu Francji. Tak przygotowany (a muzycznie wykształcony już około r. 1850) został X. Mazurowski dyrygentem chóru w Pelplinie. Na tej placówce przeprowadził reformę śpiewu wielogłosowego, uwzględnił w dużej mierze chorał, oraz wydał w r. 1870 „Melodje“ tj. opracowanie organowe do pieśni kościelnych zbioru Kellera. Ks. Mazurowski zmarł przed-

wcześnie, bo w 46 r. życia († 1877). Następcą jego został ks. dr. Bernard Ruchniewicz, jedyny z pośród Polaków uczeń ks. Witta, kompozytor m. i. Te Deum, zamieszczonego w dodatkach muzycznych do „Muzyki Kościelnej“ ks. Surzyńskiego. Ks. Ruchniewicz wykonywał w Pelplinie z chórem liturgicznym (chłopcy w sopr. i altach) łatwiejsze kompozycje Palestriny i innych mistrzów, wydanych w „Musica divina“ Proskego.

Z północno-zachodnich krańców Rzplitej musimy się teraz przenieść, zachowując porządek chronologiczny, do Lwowa. Tu wystąpił z działalnością reformatorską ks. Leonard Solecki, wydawca preludjów organowych, do których dodał również kilka utworów dawnej polifonji wokalnej (Gomółka, Szamotulski). Najważniejszem jednak dziełem ks. Soleckiego było stworzenie czasopisma muzycznego w r. 1881 p. t. „Muzyka kościelna parafjalna“, które po trzech latach istnienia przeszło w ręce najwybitniejszego działacza polskiego na niwie odrodzenia muzyki kościelnej ks. dra Józefa Surzyńskiego. Lwów okazał się mało podatnym terenem do przeprowadzenia naprawy stosunków muzycznych w kościele[1].

Działalność ks. dra Surzyńskiego nie podobna wyczerpująco omówić w ramach zwięzłego referatu, gdyż działalność jego wkracza w cały szereg dziedzin muzycznych, jak: praca naukowa nad historją muzyki (muzykologja), kompozycja, praca redaktorska i wreszcie organizacyjna, praktyczna. Mimo wszystko, co możnaby dziś, wobec bardzo dużego postępu metod naukowych, zarzucić pracom naukowym i wydawnictwom dawnej muzyki polskiej, dokonanym przez ks. Surzyńskiego, pozostanie faktem niezaprzeczonym, iż ks. Surzyński pozostawił po sobie szereg prac ważnych dla historji muzyki w Polsce, dzięki którym przyznajemy mu słusznie tytuł ojca polskiej muzykologji. Jego publikacja p. t. „Monumenta Musices Sacrae in Polonia“ (Pomniki świętej muzyki w Polsce), wydana w czterech zeszytach w Poznaniu u Jarosława Leitgebera między r. 1885 a 1896 i zawierająca utwory niektórych mistrzów polskich 16 i 17 wieku, jak Sebastjana z Felsztyna, (pierwsza połowa 16 w.), Wacława z Szamotuł († 1572), Marcina ze Lwowa († 1589), Tomasza z Szadka († ok. 1611), Mikołaja Zieleńskiego, organisty gnieźnieńskiego (żył ok. r. 1611), Bartłomieja Pękiela († ok. 1670) i Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego († 1734) rzuciła znaczny snop światła na naszą przeszłość muzyczną, pokrytą wiekowym pyłem zapomnienia, choć nie mogła dać ogólnego choćby poglądu na rozwój muzyki kościelnej w Polsce aż do nowszych czasów, względnie do śmierci Gorczyckiego (1734). Monumentami zachwycała się zagranica, w pierwszym rzędzie Niemcy. Piotr Piel pisał w r. 1886, że mistrzowie polscy 16 i 17 w. mogą się śmiało mierzyć z najcelniejszymi mistrzami innych narodów; ks. Witt wypowie-

dział trafne zdanie, iż jeśli Polacy swych starych mistrzów za wzór sobie wezmą, to i u nich muzyka kościelna podnieść i naprawić się musi; recenzja zaś znanego bibljografa niemieckiego Roberta Eitnera (protestanta) zawierała pochwały nie pozbawione (przy dzisiejszym stanie wiedzy muzycznej) nawet komicznego momentu, gdy pisał: „Z drugiego zeszytu poznaję kompozytorów, którzy dotąd nikomu nie byli znani, a stworzyli tak piękne dzieła, że śmiało z każdym innym mistrzem mogą pójść w zawody. Ciekawą jest, iż narody, które b e z w p ł y w ó w n i d e r l a n d z k i c h i w ł o s k i c h osobną szły drogą. do tych samych co Włosi na końcu 16. wieku doszły rezultatów, np. Polacy, Anglicy i Niemcy". Zdawało się Eitnerowi, że leżące po drodze Tatry utrudniały Polakom kontakt z Włochami, a od Niderlandczyków oddzielały Polskę nieprzebyte dla Polaków Niemcy. Wiemy oczywiście dobrze, że i wpływy niderlandzkie i wpływy włoskie działały żywo na terenie Polski, owszem ówczesna muzyka polska pozostawała w daleko bliższym związku z europejską niż dzisiejsza; Polska dotrzymywała wówczas kroku rozwojowi muzyki na Zachodzie, a w niejednym wypadku wyprzedzała Europę pod pewnymi względami, bo np. najsłynniejszą w Europie posiadała Polska kapelę dworską za Władysława IV, a również wysoki poziom muzyczny musiał istnieć w Polsce już w 15 wieku, skoro w Krakowie wykształcił się Heinrich Fink († 1527), chluba Niemiec.

Jako kompozytor kościelny, według pojęć panujących u ówczesnych reformatorów, musi ks. Surzyński dzielić się sławą jedynie z młodszym swym bratem Mieczysławem Surzyńskim, słynnym wirtuozem organowym; poza nim nikt już z ówczesnych twórców polskich ks. Surzyńskiemu nie dorównał, gdyż tak wybitni muzycy świeccy jak Żeleński i Noskowski zwracali się bardzo rzadko w stronę muzyki, religijnej wogóle, a kościelnej w szczególności. Mimo, iż głoszone wówczas, przesadnie rygorystyczne zasady o istocie wielogłosowego kościelnego stylu muzycznego dziś już nikogo nie obowiązują, musimy jednak do oceny obu kompozytorów przystępować pod kątem ówczesnych pojęć, a wychodząc z tego założenia, powiemy, że obaj Surzyńscy, jako kompozytorzy nie ustępują gwiazdom ówczesnego cycyljanizmu niemieckiego. Podkreślenie to zasługuje na uwagę zwłaszcza odnośnie do Mieczysława Surzyńskiego; ostani bowiem zdawał sobie wyraźnie sprawę z tego, że ogranicza się w doborze środków wypowiedzenia się właśnie dlatego, by dzieła jego odpowiadały warunkom czystego, według ówczesnych pojęć, stylu kościelnego.

Jako redaktor „Muzyki Kościelnej" może nam ks. Surzyński służyć z jednej strony za wzór energji i wytrwałości, z drugiej za wzór pedagoga umiejącego obrać ton właściwy dla tych sfer, dla których swe pismo przeznaczył. Dowodem

wytrwałości jest fakt, iż ks. Surzyński wydał dwadzieścia kilka roczników swego pisma, osiągnął więc cyfrę lat, jakiej nie miało i nie ma dotąd żadne czasopismo muzyczne w Polsce. Dowodem zdolności redaktorskich i pedagogicznych ks. Surzyńskiego jest fakt, iż umieszczał w tem piśmie artykuły, w formie takiej, jaką mogli zrozumieć ci, dla których to pismo było w pierwszym rzędzie przeznaczone. A poruszał w niem przecież ks. Surzyński wszystkie zagadnienia związane z muzyką kościelną, jej stylem i jej historją, autorem zaś artykułów był niemal sam, poza przedrukowywaniem okólników biskupich i sprawozdań z ruchu odrodzeniowego, nadsyłanych mu z wszystkich wówczas zaborów. Mimo prostoty tych artykułów, mimo braku w nich formy naukowej, musi do nich zaglądnąć dziś jeszcze ten, kto pracuje nad dziejami polskiej muzyki kościelnej, gdyż przekona się, że ks. Surzyński znał cały szereg szczegółów dotąd zupełnie jeszcze niewyzyskanych. Choć wiadomości historycznych, podanych tam przeważnie bez cytowania źródeł, nie można brać na ślepo, dopóki się ich nie stwierdzi, niemniej jednak mogą one ochronić od stawiania błędnych przypuszczeń tam, gdzie je trzeba postawić ze względu na brak dostatecznej ilości danych. Np. twierdzi się dziś, że nie można w żaden sposób mówić w Polsce o istnieniu zwyczaju, sięgającego niepamiętnych czasów, a dozwalającego na zaśpiewanie polskich pieśni na uroczystem nabożeństwie liturgicznem, jakiem jest suma, gdyż zwyczaj taki zakorzenił się dopiero na przełomie 18 wieku na 19, nie będzie to więc chlubnie — wywodzić rodowód tego zwyczaju w reformach józefińskich, gdyż nam Polakom milej chyba obejrzeć się za tradycją Jagiellonów niż Habsburgów. Gdyby autorzy takich twierdzeń sięgnęli do wiadomości poprzedników swoich w dziele reformy muzyki kościelnej w Polsce, dowiedzieliby się, że synod chełmiński z r. 1604 dozwalał na śpiewanie pieśni polskich po wykonaniu chorału, względnie polifonji, na Boże Narodzenie i Wielkanoc, gdyż ten zwyczaj sięgał już wtedy niepamiętnych czasów. Nic dziwnego, przecież pieśni wielkanocne, a potem kolędy — to najstarsze pieśni nasze. Zwyczaj ten był według interpretacji ks. Surzyńskiego prawomocnym jeszcze za czasów jego działalności reformatorskiej, a został dopiero zmieniony przez „Motu proprio“ z r. 1903.

Najwięcej interesuje nas jednak działalność organizacyjna ks. Surzyńskiego. To, że ks. Surzyński stworzył chór liturgiczny, z którym wykonywał utwory staroklasyczne w poznańskiej katedrze, było wielką jego zasługą, ale byłoby to tylko dzieło lokalne, gdyby się ks. Surzyński do niego był ograniczył. On zabrał się jednak z całym zapałem, zwłaszcza w początkach swej działalności reformacyjnej, do tworzenia towarzystw pod imieniem św. Wojciecha, mających, na wzór ist-

jącego już wówczas towarzystwa w Poznaniu, naprawiać w innych również dzielnicach muzykę kościelną. Ze względu na okoliczność, iż niemożliwem byłoby wówczas zagranicznemu księdzu działać bezpośrednio w zaborze rosyjskim, skierował ks. Surzyński swe kroki do Małopolski. Powstały kolejno towarzystwa św. Wojciecha w Krakowie, Tarnowie, a zanosiło się również na zorganizowanie go w Przemyślu. Duże nadzieje pokładał ks. Surzyński w towarzystwie krakowskiem, założonem 16 lipca 1886 r. Kilkakrotnie zajeżdżał ks. Surzyński do Krakowa, by tam osobiście dyrygować chórami. Na początek, t. zn. w lipcu wykonał piękną choć skromną mszę Singenbergera i chorał, a w październiku mógł już dyrygować mszą brevis Pękiela, więc mszą staroklasyczną, bo kompozytora polskiego z połowy 17 w. To były chóry męskie. W maju następnego roku dyrygował ks. Surzyński mszą Viadany „Sine nomine", wykonaną przez chór złożony z 7 sopranów i 8 altów chłopięcych i odpowiednich głosów męskich (5 ten., 6 basów), oraz urządził koncert złożony z dzieł staroklasycznych polskich i obcych, oraz z dzieł kierunku regensburskieskiego. W uroczystość św. Cecylji wziął znowu ks. Surzyński udział w charakterze dyrygenta na nabożeństwie odprawionem w kościele marjackim, w następnym zaś roku dyrygował mszą Koenena (styl regensb.) w kościółku św. Barbary. Kraków posiadał kilku dobrych kierowników chóru i organistów. Niespodzianką np. była dla ks. Surzyńskiego biegła, a przedewszystkiem wzorowa, w duchu poważnej muzyki organowej przeprowadzona improwizacja W. Richlinga. Takie warunki zdawały się zapowiadać piękną przyszłość. A jednak? Choć nie zdołałem się dotąd zapoznać wyczerpująco z działalnością towarzystwa św. Wojciecha w Krakowie, to jednak już pod r. 1900 wyczytałem takie zdanie: Śpiew liturgiczny i według kościoła jedynie jest uprawiany w Krakowie u XX. Misjonarzy na Kleparzu. Od siebie dodam, że w tym to właśnie roku przeniosła się działalność XX. Misjonarzy do kościoła pod wezw. Nawrócenia św. Pawła na Stradomju i przetrwała tam nieprzerwanie do dnia dzisiejszego. Nie ogranicza się ona, jak nie ograniczała się i wówczas, jedynie do chorału, choć ten zajmuje tam naczelne miejsce, ale objęła również twórczość polifoniczną dawną i nowszą, o ile tę twórczość może objąć chór męski. W ostatnich czasach bierze się również chłopięce głosy altowe, dla wykonywania staroklasycznych dzieł polskich. Czemu jednak zamilkła działalność towarzystwa św. Wojciecha na terenie Krakowa? Musiała ona zamilknąć, skoro ci kierownicy chórów kościelnych, w których ks. Surzyński pokładał nadzieje, pozostawili po sobie msze z niekompletnym lub niepoprawnym tekstem liturgicznym. Kierownik i kompozytor chóru kościelnego musi być głęboko wykształconym muzykiem i liturgistą. Bez znajomości liturgji stworzy

dzieła wartościowe, ale ogólno-religijne tylko, a nie liturgiczne, zaś bez głębokiej, wszechstronnej znajomości muzyki sama znajomość liturgji niezda się na wiele; pseudokompozycje kościelne, popierane wątpliwemi teorjami o istocie muzyki kościelnej, zrażą tylko do twórczości kościelnej tych, którzyby dla niej wiele zdziałać mogli.

Na całym terenie Małopolski utrzymał się najlepiej i najdłużej w akcji rozpoczętej przez ks. Surzyńskiego Tarnów, gdzie pod patronatem ks. bpa Łobosa rozpoczął swą działalność ks. prałat Fr. Walczyński, oraz drugi brat ks. Surzyńskiego śp. Stefan Surzyński.

Wpływy czasopisma ks. Surzyńskiego sięgnęły i na były zabór rosyjski i to nietylko na ziemie rdzennie polskie, ale również wszędzie tam, gdzie byli rozsiani Polacy. Z pośród dzielnych wykonawców idej szerzonych przez ks. Surzyńskiego należy przynajmniej nie pominąć panów J. Furmanika, Makowskiego, Nowialisa, Sieję. Warunki lokalne wymagały jednak, by i pod zaborem rosyjskim powstało odrębne centrum reformatorów muzyki kościelnej, zgrupowanych około własnego organu. Stworzył je ks. dr. Teofil Kowalski, redaktor czasopisma „Śpiew Kościelny“, które się pojawiło z końcem r. 1895 i zgrupowało około siebie kilka wybitniejszych, nowych jednostek, jak ks. Eug. Gruberskiego, ks. Moczyńskiego, obok wymienionego już M. Surzyńskiego. Młodsze siły, świeży zapał, mniej jednak doświadczenia. Ks. Surzyński, mimo, iż bezwzględnie stał po stronie prawa, jednak dążności swoje reformatorskie podporządkowywał zawsze woli diecezjalnego biskupa, zdawał bowiem sobie dokładnie sprawę ze specyficznych trudności, na jakie napotyka u nas ścisłe przeprowadzenie reformy śpiewu kościelnego według litery prawa. To też w sprawie śpiewu ludowego w języku ojczystym tak się wypowiadał: Gdzie zaś śpiew ten zaprowadzony jest od lat niepamiętnych podczas sumy niech tam organista bez porozumienia się z proboszczem samowolnie śpiewu tego nie znosi. W tych razach bowiem ważne względy duszpasterskie zmuszają często proboszczów do zachowania śpiewu tego. Unikać trzeba przedewszystkiem gorszenia się i szemrania ludu, którzyby nagłą i nierozważną zmianą odstręczyć się mógł od nabożeństwa“. Młodzi nie zrozumieli tego, stąd doszło do znanego konfliktu między redakcją Śpiewu Kościelnego a arcybiskupem Popielem. Ks. arcybiskup uzyskał w Rzymie pozwolenie na chwilowe tolerowanie polskiej pieśni kościelnej w czasie uroczystego nabożeństwa w jego diecezji, a redaktor Spiewu Kościelnego wysnuł stąd konsekwencje. Redakcję objął ks. Gruberski.

W czasie takiego mniejwięcej stanu akcji, zmierzającej do naprawy muzyki kościelnej w Europie i Polsce, ukazało się „Motu Proprio“ Piusa X. Tym wszystkim, którzy tę akcję

związali z chorałem medycejskim, więc szkole regemburskiej zadało ono pewien cios, zresztą przewidywany. „Motu proprio" przywróciło kościołowi chorał tradycyjny, chorał pierwszych wieków chrześcijaństwa, a usunęło chorał zniekształcony, jakim była medycea. Ale „Motu proprio" zadało również cios poglądom estetycznym, szerzonym przez szkołę regensburską odnośnie do wielogłosowej twórczości kościelnej, gdyż dopuściło ono muzykę nowszą, zachowującą oczywiście przepisy liturgiczne. W sprawach wyboru stylu muzycznego zostawiło swobodę, żądając jedynie tego, by dzieła nowoczesne były poważne, tchnęły świętością i o ile możności opierały się o chorał. Natomiast bardzo ostre stanowisko zajęło „Motu proprio" wobec składu chórów kościelnych, z których wykluczyło zupełnie niewiasty, jednak w r. 1908 został odnośny przepis nieco złagodzony.

Oto program, według którego pracujemy, względnie powinniśmy byli pracować od lat 25-ciu. Prawda, jeżeli w całej Europie, to przedewszystkiem u nas niekorzystnie na akcji naprawy odbija się wojna. Praca ta nie wyszła w Polsce jeszcze poza początki, jedynie Poznań patrzy już z dumą na bardzo dodatnie jej wyniki. Jednakże wynikami z pracy nad kultywowaniem chorału tradycyjnego może się już również pochlubić, szereg jednostek z Warszawy, Sandomierza, Włocławka, Płocka, Krakowa, a w przyszłości pochlubi się niemi cała Polska.

Ks. dr. Wacław Gieburowski

TWÓRCZOŚĆ KOŚCIELNO-MUZYCZNA

Idealne i materjalne czynniki twórczości artystycznej, a więc także twórczości kościelno-muzycznej, nie obce są „Motu proprio" Piusa X. (cfr. § I nr. 1 i 2; § II nr. 3, 4, 5, 6.). Przez czynniki idealne rozumiem wszystko to, co składa się na t. zw. indywidualność kompozytora, względnie to, co ją urabia, więc np. stosunek do zagadnień filozoficznych, religijnych, etycznych i społecznych, sposób rozwiązywania trudnych nieraz zagadnień praktyki życiowej, psychika względnie usposobienie i charakter, stanowisko socjalne. Czynniki materjalne twórczości artystycznej polegają natomiast na większej lub mniejszej zależności kompozytora od rozmaitych stylów muzycznych, dawnych i nowszych. O stylu własnym stanowi głównie czynnik idealny, a więc indywidualność kompozytora. Styl będzie tem indywidualniejszy, im silniejszą będzie indywidualność artysty.

Nie tu miejsce, ażeby zastanawiać się szczegółowo nad procesem twórczości artystycznej. Warto jednakże podkreślić najważniejsze jego momenty. Przebieg procesu twórczego

dzieli psychologja na pewną ilość odrębnych faz. Na ogół rozróżnia się 3 momenty: 1. moment natchnienia czyli wizję; 2. moment koncepcji czyli ustalenie pomysłu we fantazji artystycznej; 3. moment kompozycji. Moment pierwszy nazwany jest często nastrojem twórczym. Nastrojowi temu towarzyszy niekiedy wewnętrzne wzburzenie. Wiemy np., że Beethoven w chwilach nastroju muzycznego pędził na wpół przytomny przez las Wiedeński albo nad brzegami Dunaju, obojętny zupełnie na otoczenie i na zdziwione twarze przechodniów. Nie jest warunkiem koniecznym, by w momencie natchnienia dzieło artystyczne pojawiło się we fantazji twórczej w całości. Bardzo często staje przed wyobraźnią artysty tylko cząstka jego, albo też całość niejasna, mglista i chaotyczna. Moment pierwszy w każdym razie coraz to wyraziściej się krystalizuje, nabiera realniejszych kształtów, przygotowując w ten sposób drugą fazę twórczości i koncepcję.

Tak dalece możnaby proces twórczy nazwać treścią muzyki. Od chwili koncepcji rozpoczyna się techniczna praca kompozytorska. Proces komponowania podzielić można na 2 stadja: na kompozycję wewnętrzną i zewnętrzną. Co do kompozycji wewnętrznej, to artysta pomysł swój, zrodzony w natchnieniu i koncepcji, poczyna bliżej i dokładniej obserwować, widzi już w zarysie fakturę muzyczną, która w miarę intensywności natchnienia, uczuć i koncepcji zyskuje na wyrazistości. Kompozytor zastanawia się wreszcie nad najodpowiedniejszemi dla dzieła swego muzycznemi środkami, słowem obmyśla formę muzyczną. W chwilach takich zabiera się do szkicowania kompozycji. Rozpoczyna się więc praca „par excellence“ fachowa. Jest rzeczą jasną, że idealnej koncepcji odpowiadać będzie idealna kompozycja tylko wtedy, jeżeli artysta panuje nad techniką kompozytorską wszechwładnie, jeżeli operuje zasadami i środkami harmonji, kontrapunktu i kompozycji z niezawodną pewnością, słowem, jeżeli czegoś porządnego się nauczył. W krainie sztuki niema miejsca dla znanego aksjomatu: „Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas“. Na cóż zda się najwspanialszy pomysł artystyczny, najwspanialsze natchnienie i doskonała koncepcja, jeżeli opracowanie techniczne będzie partackie, jeżeli forma będzie niedołężna i bez wartości. Ale z drugiej strony: Cóż pomoże najbieglejsza rutyna fachowa, która nie ma nic do powiedzenia, która zewnętrznym blichtrem zakryje pustotę, lodowatość i trywialność pomysłów, której w samem zaraniu twórczości zabraknie boskiego stygmatu natchnionej koncepcji artystycznej, będzie to forma bez treści, ciało bez duszy. Piękno muzyczne wymaga tak jak każde inne piękno doskonałej formy i doskonałej treści, doskonałem ma być nietylko w kompozycji, ale i w natchnieniu. Natchnienie, koncepcja i kompozycja łączyć się mają w idealnie piękną

doskonałą całość. Ustalenie natchnienia i koncepcji nie u każdego kompozytora odbywa się, w ten sam sposób. Mozart i Szubert np. przelewali swoje pomysły muzyczne na papier z niesłychaną łatwością; prawie równocześnie z natchnieniem i koncepcja gotową mieli i formę. Inaczej zupełnie u Beethovena i Chopina. Dochodziło nieraz do tego, że formalną walkę staczali z swojem wysoce krytycznem usposobieniem, że przechodzili ból i mękę, namyślali się, zmieniali, poprawiali, kreślili, rozpoczynali od nowa, zanim zdecydowali się na ostateczne ujęcie kompozycyjne natchnienia i koncepcji.

W procesie twórczości artystycznej olbrzymią rolę odgrywa zwłaszcza czynnik idealny. Psychika kompozytora jest poruszona do głębi; osobowość jego jest pochłonięta twórczością, cały człowiek żyje pod wpływem natchnienia i koncepcji. Jest rzeczą oczywistą, że kompozycja z atmosfery tej zrodzona będzie wiernem odzwierciedleniem ideologji kompozytora.

Na tych samych warunkach, na tym samym podkładzie odbywa się proces twórczości kościelno-muzycznej. Jest więc postulatem koniecznym, by kompozytor kościelny te same posiadał dane muzyczne i twórcze, jakie posiada kompozytor świecki. Od kompozytora kościelnego wymagamy zatem przedewszystkiem i na pierwszem miejscu, ażeby był artystą i człowiekiem talentu. Niestety w praktyce dzieje się często wręcz przeciwnie. Ilokrotnie zabierają się do kompozycji kościelnej właśnie ludzie bez talentu, ludzie, którzy z artyzmem tyle mają wspólności, co „Modlitwa Dziewicy“ Bądarzewskiej ze sonatą księżycową Beethovena lub co fotografja z obrazem Raffaela, ludzie, którzyby z kompozycją świecką gładko wobec krytyki przepadli i nigdy już nie mieli odwagi ruszyć piórem. Chcąc być kompozytorem nie wystarczy umieć zręcznie i bez błędu zestawić kilkanaście nowoczecnych akordów lub napisać poprawnie kanon i fugę. Że kompozytor zna wszelakie zasady harmonji i kontrapunktu, że przeszedł naukę kompozycji, rozumie się samo przez się. Ale to wszystko nie jest celem dla siebie, lecz tylko środkiem do celu, do tego celu mianowicie, ażeby stworzyć muzyczne piękno. Tego dokonać może tylko talent. Na tem właśnie polega różnica między nauką a sztuką, że w nauce, osięgnąć można pilnością prawie wszystko, w sztuce mało, zwłaszcza w czasach dzisiejszych o wybitnej dozie krytycyzmu.

Muzyk, zamierzający poświęcić się twórczości kościelnej, musi obok talentu posiadać dar samokrytycyzmu. Powinien szczerze i sumiennie zapytać siebie: czy ja jako kompozytor mam rzeczywiście coś do powiedzenia, czy msza, którą pragnę napisać, czy motet, który chciałbym publikować, nacechowany jest faktycznie znamionami twórczości artystycznej, czy widoczny jest w dziele mojem boski stygmat natchnienia i koncepcji, czy pomysły moje są tego rodzaju, że mogę się po-

kazać z niemi, czy raczej kompozycja moja nie jest tylko porządną robotą, robotą biegłego rzemieślnika bez inicjatywy, polotu, fantazji i oryginalności.

Ale na tem nie koniec. Od kompozytora kościelnego wymagamy więcej, wymagamy, by sztuka jego była odblaskiem wewnętrznego jego życia religijnego, jego subjektywnej i objektywnej pobożności, wymagamy, by ideologja jego nastawioną była na zrozumienie, uszanowanie i ukochanie zagądnień religijnych i piękna liturgicznego. Niefortunna era teorji l'art pour l'art dobiega końca, może nawet już się skończyła. Powinno być przytem dla każdego rzeczą obojętną, jakie są szczegóły tej pobożności i religijnej ideologji kompozytora, jak one przedstawiają się w życiu jego praktycznem. Wystarczy, jeżeli dany utwór religijnie nas podniesie i zadowoli. Nikt przecież ani na chwilę nie będzie i nie może wcale wątpić o tem, że twórcy tak wspaniałych dzieł, jak „Missa Papae Marcelli", msza „H-moll", „Missa salemnis", jak „Requiem" lub „Graner Festmesse" byli ludźmi głęboko religijnemi. Ci, którzy boskie natchnienie swoje potrafili muzycznie wypowiedzieć tak wzniośle i potężnie, którzy potrafili przemówić do ludzkości tonami tak do głębi wzruszającemi i rzewnemi, nie mogli być nieprzystępni dla zagadnień, mających źródło swoje ponad filozoficznemi problematami doczesności, musieli tęsknić za odwiecznemi prawdami zaświatów.

Jeżeli kompozycje kościelne mają być emanacją prawdziwego natchnienia artystycznego i religijnego nastroju duszy, jeżeli bez nich prawdziwe piękno kościelno-muzyczne nie jest do pomyślenia, to nic dziwnego, że postulaty te nie były do ominięcia w „Motu proprio" Piusa X. Doniosłość ich potrafił Papież ocenić z tak głębokiem zrozumieniem rzeczy, że całą instrukcję o muzyce kościelnej tak zasadniczo na nich opiera, że są one fundamentem i przewodnią ideą jego kościelno-muzycznych rozważań i aksjomatów. Rozdział wstępny, zatytułowany „zasady ogólne" pisze pod nr. 1: „Muzyka kościelną jako część istotna uroczystej liturgji do jednego i tego samego z tą ostatnią dąży celu, tj. do powiększenia chwały Bożej i do uświęcenia i zbudowania wiernych; podnosi ona urok i świetność ceremonji kościelnych.....", pod nr. 2 zaś: „Muzyka kościelna winna przeto posiadać w wyższym stopniu własności przysługujące liturgji, zwłaszcza świętość, dobroć form i wypływający sam przez się z tych ostatnich dalsz jej charakter tj. powszechność. Winna być świętą, tj. wykluczać z siebie wszystko, co jest światowe, nietylko z istoty swojej, ale i ze sposobu wykonania swego, winna być prawdziwą sztuką, bo inaczej nie zrobi na duszy słuchającego wrażenia, jakie Kościół przez wprowadzenie sztuki muzycznej do liturgji o-

sięgnąć pragnie...“, rozdział II wreszcie pod nr. 5: „...tem bardziej trzeba uważać na to, by kompozycje, na których wykonanie w kościele się pozwala, nie były przesiąknięte duchem świata...“. Tylko kompozytor, owiany duchem religijnym, stworzy dzieło według myśli i pragnień „Motu proprio“ Piusa X, dzieło więc, które przyczyni się do powiększenia chwały Bożej, uświęci i zbuduje wiernych oraz podniesie urok i świetność akcji liturgicznej, którego cechą pierwszą będzie świętość. Tylko prawdziwy artysta stworzy prawdziwą kościelno-muzyczną sztukę.

W procesie twórczości artystycznej, a więc i twórczości kościelno-muzycznej, łączy się z czynnikiem idealnym czynnik materjalny. Nasuwa się więc pytanie: w jakim stylu ma kompozytor kościelny dzisiaj kompozycje swoje ująć, w jakim stylu ma pisać? Nie ulega wątpliwości, że każdy kompozytor nowoczesny ulega mniej lub więcej wpływom stylistycznym przeróżnych kierunków muzycznych. Przecież i muzyka Palestrinowska jest niczem więcej, jak muzyką Niderlandczyków, zwłaszcza Josquina de Prés, coprawda wyniesiona genjuszem mistrza z Preneste na najidealniejsze szczyty a capella polifonji. Wpływy nowoczesnych stylów muzycznych są tak silne, że nie mogą być dzisiejszemu muzykowi obojętne, każdy oddycha potrochu atmosferą romantyków, inny atmosferą Wagnera i weryzmu włoskiego, inny przejął się impresjonizmem francuskim i muzyką programową, inny wreszcie cało — a — i politonalnością. Zdaje się, że w ostatnich czasach wyrabia się tendencja, by za wszelką cenę pisać nowocześnie. Tendencję tę napotykamy głównie zagranicą, mniej w Polsce, gdzie mało jest jeszcze kompozytorów kościelnych, chcących i umiejących pisać nowocześnie. Jest właściwie rzeczą dziwną, dla czego właśnie w muzyce panuje tak małostkowa ciasnota w ocenie stylu, podczas, kiedy inne sztuki kościelne objawiają gest o wiele szerszy pod tym względem i liberalniejszy. Bazylika, romańskość i gotyk, renesans, barok i rokoko, sztuka beurońska i nowoczesna, wszystkie spełniają idealne zadanie swoje ku większej chwale Bożej i ku zbudowaniu wiernych. Nie pójdziemy więc śladami hypergorliwego, fanatycznego cecyljanizmu i jego „Vereinskatalogu“, potępiając wszystko, co nie jest w guście Palestriny, nie będziemy też z politowaniem i ironicznym uśmiechem spoglądali na wielbicieli Hallera lub Mitterera. Gdyby Haller był nic więcej nie napisał, jak swoje 20 motetów op. 2, albo pieśni marjańskie, a Mitterer nic więcej, jak wielkotygodniowe responzorja, już tem samem zasługiwaliby na wdzięczną pamięć potomków. Najzupełniej zgodzimy się wreszcie z wszystkimi tymi kompozytorami, których ideałem jest nowoczesność.

Kościół nie chce i też nie może wcale krępować indywidualności i swobody kompozytorskiej. Kościół może dawać

kompozytorom dyrektywy ogólnej zupełnie natury z punktu widzenia religijnego, prawnego i liturgicznego, nigdy jednak nie zaznaczy bliższego swego stanowiska wobec czysto psychicznego aktu twórczości. Przeciwnie. Kościół jaknajwyraźniej życzy sobie właśnie, jak to widzieliśmy w pierwszym rozdziale „Motu proprio", by kompozycja kościelna wypływała z głębi duszy artystycznej, by była prawdziwem dziełem sztuki. Wynika to i z dalszych mądrych wywodów Piusa X. W rozdziale drugim stwierdza Papież nasamprzód uroczyście i dobitnie, że własności, wyszczególnione w rodziale pierwszym, posiada w najwyższym stopniu chorał gregorjański. I słusznie. Bo tylko chorał jest śpiewem Kościoła własnym i najwłaściwszym od samego zarania jego istnienia, tak jak własną i najwłaściwszą filozofją i teologją tegoż Kościoła jest filozofja i teologja św. Tomasza. Chorał jest najidealniejszym wyrazem muzycznym liturgji rzymskiej, z której wyrósł i z którą się zżył przez wieki. Dlatego nie waha się Pius X zwrócić uwagę kompozytorów na to, „że kompozycja kościelna tem jest świętsza, tem bardziej charakterowi liturgji odpowiedniejsza, im bardziej w budowie swej, w natchnieniu i guście zbliża się do melodji gregorjańskiej". Co zaś do muzyki wielogłosowej, to na pierwsze miejsce stawia Papież klasyczną polifonję, „zwłaszcza polifonję szkoły rzymskiej, która w wieku XVI doszła do największej doskonałości przez Piotra Alojzego z Palestriny i wszelaką polifonję na tejże polifonji wzorowaną z tej właśnie przyczyny, że zbliża się bardzo do pierwowzoru każdej muzyki kościelnej, tj. do chorału gregorjańskiego. Palestrina też jest jedynym kompozytorem, którego „Motu proprio" wymienia po nazwisku. Ale nie dosyć na tem. Kościół nie może opierać się rozwojowi sztuki, bo tem samem nie uznałby odblasku boskiej idei, piękna, zrodzonego z duszy artystycznej. Jak nie opierał się nigdy rozwojowi malarstwa, architektury i rzeźby, tak też nie opierał się rozwojowi muzyki kościelnej. I dlatego konsekwentnie zupełnia powiada rozdział drugi: „Motu proprio" pod nr. 5: „Kościół uznawał zawsze postęp sztuk pięknych, posługując się podczas nabożeństwa wszystkiem tem, co genjusz ludzki w ciągu wieków dobrego i pięknego wynalazł, żądał tylko, by przestrzegano praw liturgicznych. A więc także i nowszą muzykę wpuszcza do świątyni, skoro kompozycja jest tak dobra, tak poważna i tak wzniosła, że nie uwłacza w niczem obrządkom liturgicznym". Cały rozdział drugi odnosi się coprawda w pierwszym rzędzie do kompozycyj, wykonywalnych w czasie nabożeństwa liturgicznego, ale tem samem oczywiście również do kompozytorów.

Na podstawie powyższego możemy odpowiedzieć na pytanie: w jakim stylu ma dzisiejszy kompozytor kościelny pisać? Trzeba otworzyć jaknajszersze pole swobodzie i indywidu-

alności kompozytorskiej. Jeżeli ktoś umie rzeczywiście wypowiedzieć się w stylu Palestrinowskim, co jest rzeczą trudną, to z pewnością wszyscy będą mu za to wdzięczni, ale niech to czyni tak doskonale, jak potrafił po palestrinowsku pisać Haller. Jeżeli ktoś inny naśladować chce Mitterera, to nikt mu w tem nie będzie przeszkadzał, byleby posiadał talent Mitterera. Nie będziemy jednakże „plus catholique, que le pape", nie będziemy surowsi od samego „Motu proprio" i dlatego nie możemy opierać się postępowi muzycznemu. W każdym razie trzeba pamiętać o tem, że charakter muzyki nowoczesnej domaga się wykorzystania nowoczesnych środków muzycznych, które są bogate i skomplikowane. Używanie przez nowoczesnego kompozytora pochodów harmonicznych prostych, zużytych i przestarzałych, byłoby dowodem miernoty, ubóstwa pomysłowego i indolencji.

Niech więc kompozytor kościelny pisze w stylu, w jakim tylko zechce, niech tworzy, jak mu dyktują fantazja i serce, ale pod warunkiem: 1. że opanował wszechstronnie technikę kompozycji; 2. że posiadać będzie prawdziwy talent i prawdziwe natchnienie artystyczne; 3. że uzgodni dzieło swoje z postulatami „Motu proprio" Piusa X. Wszyscy inni niech zostawią sztukę komponowania w spokoju.

Ks. prob. Wacław Faustman

O SZKOŁĘ ORGANISTOWSKĄ

25-lecie „Motu Proprio" Piusa X. nie zastaje nas na tym poziomie odrodzenia muzyki liturgicznej, jaki osiągnęli inne narody katolickie na Zachodzie. U nas zaznacza się dopiero pewna chęć do pracy w tym kierunku, (drobne wyjątki wyłączając, jak np. katedrę poznańską). U nas trzeba dopiero kłaść podwaliny pracy wykonawczej w zakresie przepisów „Motu Proprio". Wśród zagadnień, jakie się w tej dziedzinie nasuwają, jedno jest najpilniejsze, nadzwyczaj ważne, jedno z pierwszych, tj. sprawa szkoły organistowskiej.

Każda diecezja tak jak dba o wykształcenie i wychowanie swoich kapłanów, tak samo będzie musiała ująć w swoje ręce wyszkolenie i wychowanie swoich organistów. Czem dla pierwszych jest seminarjum duchowne, tem dla drugich musi być szkoła organistowska. Artykuł 28. „Motu Proprio" tak opiewa:

> „Trzeba także wspierać i podnosić istniejące już wyższe szkoły muzyki kościelnej, a starać się o założenie ich, gdzie ich jeszcze niema. Ważną jest rzeczą, by Kościół sam starał się o wykształcenie swych dyrygentów, organistów i kantorów według prawdziwych zasad świętej sztuki".

Ile też ważnych argumentów przemawia za założeniem szkoły organistowskiej. Organista wykonuje część liturgji, ma grać na organach, śpiewać i uczyć śpiewu, ma znać się na organach i mieć je w należytej opiece — ma być pomocnym w pracy społecznej, spółdzielczej i biurowej. Jasnem jest, że do tego wszystkiego potrzeba przygotowania i niemałych walorów osobistych, umysłu i charakteru. Poważne koła organistów, zorganizowanych w Związku Organistów, z przerażeniem patrzą na to, jak niektórzy pseudo-organiści, zwyczajni partacze, produkują masami gorszych jeszcze od siebie nieuków i to bez niczyjego zezwolenia, bez nadzoru, jedynie dla zysku. Zło w tej sprawie jest w obecnym okresie powojennym zastraszające. Jedynem lekarstwem na te niedomagania jest stworzenie szkoły organistowskiej.

Jakie przedmioty winne być w takiej szkole wykładane? 1. religja; 2. liturgja; 3. trochę łaciny; 4. śpiew, jego technika, i co zatem idzie, poprawne mówienie i pisanie po polsku; 5. prowadzenie chóru; 6. gra organowa; 6. nauka harmonji; 8. nauka o organach; 9 kościół, opieka nad nim i jego inwentarzem, przyozdabianie kościoła; 10. nauka spraw społecznych, biurowych (pisanie na maszynie), spółdzielczych.

Te ostatnie przedmioty, a także niejedno czysto praktyczne zajęcie przydadzą się głównie organiście na wsi i w małem mieście, gdzie obowiązki kościelne nie zajmą mu całego czasu. W większem środowisku organista powinien mieć tak gruntowne wykształcenie muzyczne (konserwatorjum), że poza sprawowaniem obowiązków organistowskich mógłby zajmować stanowisko nauczyciela muzyki.

Kandydaci do zawodu organistowskiego powinni być zdrowi (zima, słota!), uzdolnieni, bezwzględnie obdarzeni słuchem muzycznym, pozatem pochodzić z dobrej, religijnej rodziny. Nauka w szkole organistowskiej trwałaby jakie trzy do czterech lat, winna się zatem rozpocząć z ukończeniem szkoły powszechnej (lub odpowiedniej klasy szkoły średniej).

Najtrudniejszą sprawę stanowiłoby zfinansowanie takiej szkoły. Nie ulega wątpliwości, że do tworzenia i utrzymywania jej powołane jest i zobowiązane państwo; chodzi przecież o wychowanie młodzieży, mającej zająć stanowiska w służbie publicznej, w świątyniach naszych — mającej pracować w dziedzinie narodowej kultury muzycznej. Obowiązek państwa wypływa zaś głównie z tego tytułu, że państwo jest w posiadaniu ogromnych dóbr kościelnych.

Niezależnie jednak od stanowiska, jakie zechce zająć państwo, będzie dobrze, że się zabierzemy do tej pracy o własnych siłach. Nasuwają się więc następujące projekty: 1. utworzenie takich szkół przy istniejących konserwatorjach świeckich, z finansową pomocą diecezji; 2. założenie szkoły na jakiemś większem beneficjum, które podobnie jako źródła utrzymania

seminarjów duchownych, powinny również być przeznaczone i na szkołę organistowską, tem bardziej, że przecież nad wszystkiemi wisi damoklesowy miecz reformy rolnej; 3. przekazać zakładanie i utrzymywanie takich szkół jednemu z klasztorów. Przecież w średnich wiekach sławne były szkoły muzyczne przy klasztorach benedyktyńskich, z których niektóre wraz z swoją zasłużoną sławą przetrwały do dzisiaj, jak np. Solesmes. Beuron. W dzisiejszych czasach w Polsce, najodpowiedniejszem do tego celu zgromadzeniem byliby XX. Salezjanie, ci znawcy, miłośnicy i wytrawni wychowawcy młodzieży. Przecież właśnie oni dla muzyki dużo, bardzo dużo robią; w każdym z ich domów znajdziesz orkiestrę i chór; oni to posiadają zdaje się jedyną w Polsce szkołę organistowską w Przemyślu. mają ludzi. mają zapał, i mają młodzież...

Takie myśli nasuwają się przy rozważaniu „Motu Proprio" Piusa X. Byłoby to dla Ojczyzny i dla Kościoła wielkiem błogosławieństwem, gdyby wspaniałe jego wskazania m. i. znalazły realizację swoją w utworzeniu szkoły organistowskiej.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

MSZA PASTORALNA TOMASZA SZADKA
(1578)
(„Dies est laetitiae")
(Ciąg dalszy)

Sprawą zrozumiałości tekstu w zespole głosowym zajmiemy się w dalszym ciągu pracy, gdy znajdziemy się w konieczności omówienia stosunku mszy Szadka do konsekwencji płynących z postanowień soboru trydentyńskiego. Tam również będzie mowa o wpływie tekstu na strukturę formalną.

T o n a c j a mszy „Dies est laetitiae" jest transponowaną o kwartę w górę tonacją hipojońską (znak bemola przy kluczu). Melodja kolędowa w śpiewniku Artomiusa ma tę samą tonację. Znajdujemy w niej obok kadencji lidyjskiej (transponowanej jońskiej) kadencję jońską (transponowaną miksolidyjską). Jak widzimy — możliwości modulacyjne w mszy, opierającej się o cantus firmus o tak niewielu rodzajach kadencyj, nie są bogate. Jak sobie radzi kompozytor, ujrzymy niebawem, rozglądając się w modulacyjnym zasięgu jego dzieła, określonym przez kadencje.

Wszystkie części mszy zaczynają się od toniki (F) i wszystkie kończą się na niej. To samo dotyczy samodzielnych ustępów w częściach mszy, z wyjątkiem II Kyrie i II Sanctus, które zaczynają się od dominanty (C), na którą w imitacji następuje odpowiedź na tonice.

Z pośród 13 kadencyj końcowych (zewnętrznych i wewnętrznych) siedm przedstawia się jako połaczenie V-I, względnie IV-V-I lub VI-V-I. Jedna jest połączeniem VII^6-I (Pleni). Natomiast kadencyj błagalnych, IV-I wzgl. IV^6-I (Benedictus), zauważamy pięć. Jest rzeczą charakterystyczną, iż kolejność w rodzajach kadencyj, kończących trzy ustępy każdej z czterech części mszy (Benedictus jest jednoczęściowe) tworzy szereg: V-I, V-I, IV-I, z wyjątkiem I ustępu w Gloria, gdzie ze względu na zastosowanie nuty stałej F (w II tenorze) musiała odbyć się kadencja plagalna. Wszystkie zatem części mszy kończą się kadencją plagalną, z wyjątkiem Sanctus, w którem brakujące Hosanna musiałoby było skończyć się również kadencją plagalną. Ta regularność w następstwie rodzajów kadencyj wskazuje wymownie na identyczność ogólnych zarysów w architektonice tonalnej wszystkich części mszy, wynikających z cantus firmus i jego tonalnych właściwości i raz przyjętej ich harmonicznej interpretacji.

Niespełna 70 kadencyj wewnętrznych we wszystkich częściach mszy wykazuje modulację do tonacji C, trzykrotnie zjawia się kadencja w tonacji B (z es), raz jedyny tylko stwierdzamy kadencję na tonie g (transponowana dorycka). Połowa kadencyj opiera się na tonie F. Przewaga zatem zupełna leży po stronie kadencyj na tonice i dominancie.

W Credo, w ustępie „Et incarnatus", panuje ożywienie modulacyjne, wywołane niewątpliwie przez treść tekstu. Jest to jednak istotnie jedyny ustęp wychylający się poza skromny obręb modulacyjny, narzucony z góry przez melodyczno-harmoniczne właściwości melodji kolędowej (cantus firmus), nie zawierającej żadnej innej modulacji, jak tylko do tonacji dominantowej (C), wyrażonej kadencją jońską. Kompozytor był w tym ustępie niewątpliwie inspirowany przez mistyczną treść tekstu „Et incarnatus", a także przez tekst w „Crucifixus", gdzie sięga do tonacji B (lidyjskiej transponowanej), o którą już był zaczepił w „Et incarnatus". Pod tym względem nie stanowił Szadek żadnego wyjątku. Najbardziej „poetyczne" ustępy ówczesnych (i późniejszych) mszy, najbardziej zwracającą uwagę co do szczegółów tonalno-harmonicznych i nastrojowości, mieszczą się właśnie w Credo. Widzimy to samo w innych polskich mszach z II połowy XVI wieku. Msze Borka zachowują jednak w tych wypadkach pewien objektywizm wyrazu muzycznego. W mszy paschalnej Leopolity, podobnie jak w mszy Szadka, znajdujemy barwniejsze szczegóły

tonalno-harmoniczne, jeśli chodzi o obydwa ustępy w Credo. Podobnie w mszy „Pisneme“, choć nie w tym stopniu jak w I mszy. Zamiast nich posługują się inni kompozytorowie innemi środkami, przedewszystkiem redukcją głosów (n. p. Klabon w swej 5-głosowej mszy „Sancta Maria“), oraz zastosowaniem innej techniki kontrapunktycznej.

Ta bardzo nikła sfera modulacyjna, właściwa obydwom mszom Szadka, jest powodem monotonji, która w mszy „Pisneme“ jest tem większa, że kadencje odbywają się ustawicznie, t. j. w bardzo małych odstępach. Pod tym względem jednak msza „Dies est laetitae“ przedstawia się korzystniej. Porównując n. p. Kyrie obydwóch dzieł, z których Kyrie w mszy „Dies“ liczy 54, zaś Kyrie w mszy „Pisneme“ 41 taktów, zauważamy, że ilość kadencyj w tem pierwszem jest mniejsza, niż w tem drugiem, tak, że i odległość pomiędzy niemi jest większa. Tak w jednym jak i w drugiem prawie wszystkie kadencje są toniczne. Jest rzeczą zrozumiałą, że powód tego leży zarówno w technice kompozytorskiej Szadka, jak i w materjale tematycznym, t. j. w melodji stałej. Dochodzimy zatem do wniosku, że msze Szadka nie odznaczają się bogatym zasiągiem modulacyjnym.

Starajmy się obecnie przekonać, o ile Szadek stara się wprowadzić urozmaicenie w drodze odmian w budowie kadencyj.

(C. d. n.)

25-LECIE „MOTU PROPRIO“ W POLSCE

Poznań

W samym dniu jubileuszu „Motu proprio“ Piusa X, a więc 22 listopada b. r. w święto św. Cecylji Związek Chórów Kościelnych w Poznaniu uczcił wielką rocznicę uroczystym obchodem i zwołał na ten dzień zjazd delegatów Związku z obu diecezyj. Uroczystość rozpoczęła się mszą św. pontyfikalną w kościele OO. Franciszkanów, celebrowaną przez J. E. Ks. Biskupa Radońskiego. Chór mieszany, złożony ze śpiewaków wszystkich poznańskich chórów parafjalnych wykonał pod batutą Feliksa Nowowiejskiego i przy towarzyszeniu organowem p. Józefa Pawlaka, organisty katedralnego, 8-mio głosową mszę Ant. Brucknera. Przepiękne dzieło austryjackiego mistrza, jednego z największych, natchnionych kompozytorów religijnych ub. wieku zostało odśpiewane po raz pierwszy w Polsce. Na Zachodzie szczególnie w Austrji i w Niemczech istnieją w większych ośrodkach kulturalnych stowarzyszenia, pielęgnujące specjalnie bogatą spuściznę kompozytorską Brucknera, która, jak wiadomo, obejmuje przedewszystkiem symfonje. W jednym z zeszytów naszego pisma omówiliśmy obszerniej twórczość liturgiczną Brucknera; do tych artykułów odsyłamy też obecnie czytelników (Rok II. nr. 9—10). Msza e-moll, którą teraz usłyszeliśmy jest najbardziej i właściwie jedyna z liturgicznych, wśród 3 mszy Brucknera, jakkolwiek i ona ma fragmenty o efektach raczej symfonicznych i we formie w takiem n. p. Benedictus nie liczy się z wymogami akcji liturgicz-

nej. Przesycona jednak jest ta msza nastrojem tak nawskroś kościelnym, tyle w niej skupienia nabożnego, taka szlachetność rysunku melodyjnego i modulacji harmonicznej, że trudno nie odczuć tej specyficznie religijnej atmosfery, którą oddychają dźwięki mszy Brucknerowskiej. Zbyteczne byłoby oczywiście podkreślać, że jako dzieło sztuki stoi ten utwór na najwyższym poziomie wyrazu i techniki. Dobrze się stało, że to arcydzieło współczesnej muzyki kościelnej zabrzmiało i w Polsce, gdzie twórczość Brucknera mało jest jeszcze znana i dlatego też głównie zapoznana. Wszelako inicjatywa wykonania mszy Brucknera była śmiała ze względu na nieprzeciętne trudności wykonawcze. To co usłyszeliśmy, nie było ideałem interpretacji dzieła, a tylko sięgało poprawności, lecz i to jest stanowczo poważną zasługą poznańskich śpiewaków, nie przyzwyczajonych do dzieł tak trudnych. Niezmordowana energja Nowowiejskiego, jego doświadczenie artystyczne i autorytet osobisty przyczyniły się decydująco do tego, że zespół wytrwał w pokonywaniu trudności i zdobył się na wykonanie dzieła. Ta intensywna, pełna poświęcenia praca nauczyła śpiewaków dyscypliny chórowej, która jest najwyższą cnotą każdego zespołu, a wysiłek nie okazał się daremny wobec szczęśliwie dokonanego dzieła. Zmienne części chorałowe odśpiewali organiści poznańscy pod dyrekcją ks. dr. Gieburowskiego. Kazanie okolicznościowe wygłosił ks. Erazm Nawrowski (drukujemy je na innem miejscu).

Sprawozdanie z obrad Zjazdu delegatów Zw. Ch. K. podajemy w rubryce związkowej.

Kulminacyjnym i dodajmy odrazu najświetniejszym punktem programu jubileuszowego była uroczysta akademja w Auli Uniwersyteckiej, która zgromadziła prawie tysiąc słuchaczy. Na pięknie udekorowanej estradzie, ozdobionej portretem Ojca św. Piusa X. stanął Chór archikatedralny w strojach liturgicznych i odśpiewał pod mistrzowskiem kierownictwem swego dyrygenta ks. dr. Gieburowskiego dwa staroklasyczne motety, w których interpretacji tak chlubnie celuje. Usłyszeliśmy Palestriny „Tu es Petrus" na 6 głosów mieszanych i Mikołaja Zieleńskiego „Viderunt omnes fines terrae". Po śpiewie chóru, nagrodzonego gorącemi oklaskami przemówił J. E. Ks. Biskup Radoński, składając w krótkiem, a pięknie ujętem przemówieniu (które osobno drukujemy) hołd pamięci świętobliwego papieża Piusa X. twórcy „Motu proprio" o muzyce kościelnej. Nastąpił wykład ks. dr. Feichta z Krakowa na temat: Dzieje reformy muzyki kościelnej w Polsce. Uczony przedstawił na wstępie w krótkości wysiłki w różnych krajach europejskich, zmierzające do reformy muzyki kościelnej, poczem obszerniej poinformował audytorjum o ruchu tym na ziemiach polskich, przyczem dowiedziano się o wielu mało znanych szczegółach tej działalności polskich muzyków kościelnych, a w szczególności podkreślił prelegent zasługi nieodżałowanej pamięci ks. dr. Surzyńskiego. (Odczyt ks. dr. Feichta drukujemy również w obecnym zeszycie „M. K.") Dalszą część programu Akademji wypełniły produkcje muzyczne. Feliks Nowowiejski odegrał własną sonatę organową w a-moll op. 45. Dzieło to odznacza się nietylko ciekawą fakturą kontrapunktyczną, efektownym stylem organowym, ale obfituje w niezwykle piękne pomysły harmoniczne, które wprawdzie nadają sonacie kolor nieco świecki, ale niemniej w sali koncertowej podkreślają siłę jej wyrazu muzycznego. „Exultate Deo" Palestriny i rzewne, przepojone liryzmem „O quam gloriosum est regnum" odśpiewane przez Chór archikatedralny zakończyły piękną i rzeczywiście poważną uroczystość, będącą godnem uczczeniem rocznicy wiekopomnego dekretu Piusowego.

Warszawa

W niedzielę 2 grudnia br. Towarzystwo muzyki liturgicznej pod wezwaniem św. Grzegorza Wielkiego w Warszawie zorganizowało w sali konserwatorjum, koncert, poświęcony muzyce kościelnej. Celem tego

koncertu było uczczenie dwudziestopięciolecia ustawy papieża Piusa X „Motu proprio“ o muzyce kościelnej. Rozpoczęli program wieczoru słowem wstępnem ks. prof. H. Nowacki i prof. B. Rutkowski. Ks. prof. Nowacki, znany i zasłużony propagator śpiewu gregorjańskiego, mówił o historji tego śpiewu, o jego istocie i treści, prof. Rutkowski zaś, doskonały również znawca muzyki kościelnej i wybitny jej wykonawca, mówił o estetycznym i kulturalnym wpływie śpiewu gregorjańskiego. Oba przemówienia poruszyły szereg myśli głębokich i wypowiedziano były w formie bardzo pięknej. Produkcje śpiewu gregorjańskiego, mówiły o nader poważnych rezultatach, jakie w swej nauce osiągnął już ks. Nowacki. Zwrócił w tem na siebie uwagę chór dziewcząt, bardzo liczny i bardzo wyrobiony. W drugiej części programu grał prof. Rutkowski „Pastorale“ C. Franka na organach, o których zdawna wiemy, że są niewystarczającym instrumentem do potrzeb najwyższej naszej uczelni państwowej i do artystycznego użytku muzyka tej miary, jak prof. Rutkowski. W dalszym ciągu zawierał program dzieła Palestriny, Pękiela, Zieleńskiego, Gomólki, Szamotulskiego, wykonane pod dyrekcją prof. Rutkowskiego przez chór Stowarzyszenia miłośników dawnej muzyki, wykazujący stały postęp w osiąganiu coraz lepszej barwy dźwiękowej i coraz większego pogłębienia muzycznego. (F. Sz.).

Kraków

W kościele XX. Misjonarzy na Stradomiu odbyło się w niedzielę po uroczystości Św. Cecylji, t. j. dnia 25. XI. b. r. uroczyste nabożeństwo liturgiczne z okazji dwudziestopięciolecia ogłoszenia Motu proprio Piusa X o muzyce kościelnej. Wykonano następujące śpiewy: przed sumą Bogarodzica na jednogłosowy chór z opracowaniem organowem X. W. Świerczka; w czasie sumy części zmienne mszy św. z niedzieli 24 po św. choralnie; Kyrie, Gloria i Agnus ze mszy paschalnej B. Pękiela († około 1670 r.), chór mieszany; Credo ze mszy Papae Marcelli Palestriny w opracowaniu Pagelli na chór męski; Sanctus i Benedictus Caniciariego, chór mieszany; po sumie Psalm „Kleszczmy rękoma“ -- Gomółki, chór mieszany. Na nieszporach wykonano chorał naprzemian z techniką falsobordonową, a kazanie o śpiewie kościelnym wygłosił X. dr. H. Feicht. Śpiewy choralne przygotował (jak stale) X. W. Świerczak, zaś chórem mieszanym, złożonym z kleryków i maleseminarzystów XX Misjonarzy, kierował dyr. Bol. Walek, Walewski.

Siedlce

Uroczysty obchód 25-lecia ogłoszenia „Motu proprio“ Piusa X o muzyce kościelnej rozpoczął się w katedrze siedleckiej uroczystą mszę św., podczas której chór organistów wykonał msze „De Angelis“ oraz części zmienne z Graduału Rzymskiego. Po mszy św. w lokalu Klubu miejskiego odbyla się akademja przy wypełnionej po brzegi sali, starannie udekorowanej. Na całość akademji złożyły się referaty, wygłoszono przez ks. kan. Romana Wildego i p. Wiktora Zdolińskiego na temat Motu Proprio, oraz utwory, wykonane przez zespół chórów kościelnych, przybyłych na tę uroczystość. Nieobecnego z powodu choroby ks. biskupa podlaskiego reprezentował ks. kan. Wilde, prezes diecezjalnego Zw. organistów, który oznajmił zebranym, że J. E. ks. biskup interesuje się żywo rozwojem muzyki i śpiewu kościelnego w diecezji, w myśl wskazań wspomnianej wyżej ustawy, i serdecznie błogosławi wszystkim, którzy przyczyniają się do tej sprawy. W akademji wzięli udział pp. organiści dekanatu siedleckiego katedralnego oraz chóry w parafji: siedleckiej św. Stanisława. Skórzec, Wiśniew, Kotuń i Oleksin. W podniosłym nastroju wysłuchano referatów i pięknych utworów kościelnych.

Bydgoszcz

Z okazji zjazdu chórów kościelnych okręgu bydgoskiego w dniu 2 grudnia b. r. w Bydgoszczy odbył się koncert bydgoskich chórów kościelnych ku uczczeniu 25-lecia „Motu proprio“ Piusa X. Sprawozdawca

muzyczny „Gazety Bydgoskiej" zamieścił o tym koncercie następujące uwagi, odnoszące się do wykonanego programu i do wniosków, jakie koncert ten nasuwał.

Audycję rozpoczął chór „Moniuszko", wykonując starannie piękny „Psalm 43" Mendelssohna i pieśń kościelną Sierosławskiego, przyczem podkreślić należy wystudjowanie efektów dynamicznych w mendelsonowskiej kompozycji. Bardzo korzystnie przedstawił się „Arion", śpiewający miękko i czysto, zdobywając sobie występem swym duży sukces. „Odrodzenie" i „Dzwon" wykazały solidną pracę dyrygentów i starania wykonawców o utrzymanie dobrego imienia chórów, z powodzeniem. Na pełne uznanie zasłużyła „Lutnia", wykonując unisonowe ustępy mszy w stylu gregorjańskim. Wystudjowanie z chórem, przyzwyczajonym do rytmiki, jak każdy zespół, arytmicznej, psalmodjującej melodyki, musiało być ciężką pracą, lecz ta opłaciła się sowicie. Na szerszy lot zdobyły się również „Harmonia" i „Św. Wojciech", wykonując kompozycje polifoniczne. „Harmonia" wystąpiła z kompozycjami Palestriny i Gabriellego. Gdyby nie soprany, które nie „stroiły", wypadłaby całość bez zarzutu, gdyż chór był dobrze wyszkolony i śpiewał precyzyjnie, dyrygent zaś wydobył i uplastycznił fakturę tematyczną; dla miłośników polifonji był ten występ miłem wydarzeniem. Na serdeczne gratulacje zasłużył „Św. Wojciech", gdyż chór śpiewał bardzo czysto, miękko i pewnie. Tak ładnie wykonane kompozycje rzadko się słyszy.

O ile jednak te same chóry w repertuarze świeckim kultywują pieśń polską i polskich kompozytorów, o tyle w repertuarze kościelnym widać brak tej tendencji. Widniały wprawdzie na programie nazwiska polskich kompozytorów, ale to nie byli ci wielcy kompozytorzy kościelni, których posiadamy, którymi się przed całym cywilizowanym światem z dumą chwalić możemy. Mielczewski, Szamotulski, Zieleński, Leopolita, Pękiel, Gomółka i tylu innych nie ustępuje mistrzom niderlandzkim czy włoskim. Wskrzeszenie ich kompozycyj i wprowadzenie ich do repertuaru naszych chórów jest poprostu misją obywatelską, tem ważniejszą, że w ten sposób wznowi się sławę muzyki polskiej 16 i 17 wieku i nawiąże do nieśmiertelnej tradycji rorantystów krakowskich.

Pięknie byłoby, gdyby tą propozycją zainteresowali się księża Patronowie i panowie dyrygenci chórów bydgoskich.

SPRAWOZDANIE Z WALNEGO ZEBRANIA DELEGATÓW ZWIĄZKU CHÓRÓW KOŚCIELNYCH ARCHIDIEC. GNIEŹNIEŃSKO-POZNAŃSKIEJ

W dniu św. Cecylji 22 listopada 1928 r. odbyło się Walne Zebranie Delegatów połączone z uroczystem obchodem 25-lecia „Motu Proprio" Piusa X.

Zebranie zagaił o godz. 1-szej w poł. prezes związku ks. prob. Faustman podkreślając w dłuższem przemówieniu ważność zebrania ze względu na 25-lecie „Motu Proprio", dał też przy tej okazji pogląd na rozwój muzyki kościelnej w Polsce, poczem wzniósł okrzyk na cześć obecnego Ojca św. Nawiązując do 10-cio lecia naszej niepodległości Ksiądz Prezes podkreślił, że muzycy kościelni pracując nad krzewieniem i uświęcaniem pieśni kościelnej, służą dobrze własnemu narodowi i państwu wzbogacając jego dorobek kulturalny i zakończył okrzykiem na cześć Najjaśniejszej Rzeczypospolitej i Jej Prezydenta. Mówca wyraził następnie podziękowanie Ks. Biskupowi Radońskiemu, za odprawienie mszy pontyfikalnej i Ks. Prob. Dr. Nawrowskiemu z Mądrego za wygłoszenie kazania, członkom chórów złączonych miasta Poznania oraz niestrudzonemu dyrygentowi F. Nowowiejskiemu, który w trudnych warunkach przygotował mszę Brucknera E-moll 8-mio głosową. Imieniem redakcji „Przewodnika Katolickiego" złożył życzenia naczelny redaktor Ks. Prałat Kłos.

Po wyborze przewodniczącego Ks. Prob. Faustmana i sekretarza St. Siedlewskiego, przystąpiono do sprawozdań Zarządu. Ks. prezes w swem sprawozdaniu podkreślił jak ważne zadanie mają miłośnicy śpiewu kościelnego, a przedewszystkiem pp. organiści w przeciwdziałaniu fałszywej trawestacji pieśni kościelnej i koślawieniu melodji. Konieczna jest tu pomoc i poparcie z strony duchowieństwa. W chórach kościelnych daje się zauważyć brak współdziałania inteligencji, to też Zarząd pracować będzie szczególnie w kierunku wychowania młodzieży, szerząc zamiłowanie do śpiewu kościelnego i dążyć będzie do szerszego współudziału publiczności, by w świątyniach zapanował poprawny śpiew i muzyka. Ważnem zagadnieniem jest wykształcenie organistów, pilną potrzebą jest także utworzenie szkoły organistów. Zarząd Zw. Ch. Kościelnych czyni starania u władzy kościelnej nad utworzeniem przy Konsystorzu specjalnego wydziału dla muzyki kościelnej. W końcu zaapelował mówca o współpracę w zakreślonych kierunkach zaznaczając, że w przyszłym roku z okazji Powszechnej Wystawy Krajowej odbędzie się ogólno-polski zjazd chórów kościelnych.

Sprawozdanie z czynności sekretarjatu przedłożył St. Siedlewski, sekretarz Związku. Z sprawozdania wynika, że Związek liczy obecnie 67 chórów kościelnych z około 2700 członkami. Okręgów mamy dotąd 2 w Poznaniu i Bydgoszczy. Zebrań Zarządu Głównego odbyło się od ostatniego walnego zebrania 9, nie licząc regularnych lokalnych zebrań. Celem ożywienia organizacji urządzano zjazdy dekanalne w Środzie, Ostrowie, Lesznie, Kościanie, Gnieźnie, Bydgoszczy, Czempiniu, Jarocinie, i in. Na uroczystości, urządzane przez chóry Zarząd wysyłał stale swego delegata. Ze sprawozdania skarbnika p. F. Olszewskiego wynika, że Związek posiada w dniu 1. listopada br. 381,50 zł w gotówce i około 500,— zł w nutach.

Uroczystym momentem zjazdu było mianowanie na wniosek Zarządu członkiem honorowym Związku znanego zaszczytnie kompozytora Feliksa Nowowiejskiego za zasługi położone około podniesienia muzyki religijnej i śpiewu kościelnego.

Przystąpiono do wyboru zarządu. Prezesem został nadal Ks. prob. Faustman, zast. prezesa J. Pawlak, sekretarzem St. Siedlewski, skarbnikiem F. Olszewski, a radnymi pp. T. Droszcz i Gośliński z Poznania, T. Sobieski z Inowrocławia, Wiśniewski z Rawicza, E. Mulorz z Bydgoszczy, St. Kurkiewicz z Skalmierzyc. Do komisji, którą zredukowano na 3 członków wybrano pp. M. Janczewskiego z Poznania, J. Stefaniaka z Owińsk i Ks. Sobiesa z Mogilna. W wolnych głosach przemawiali w sprawach miesięcznika „Muzyka Kościelna“ Ks. prob. Walich, Ks. prob. Chilomer, Pan Pukas, Pan Mulorz i inni. Na uwagi mówców odpowiedział redaktor „Muzyki Kościelnej“ p. Z. Latoszewski.

Na podkreślenie zasługuje przemówienie Pana F. Nowowiejskiego, który przytoczył szereg przykładów jak przestrzegać należy przepisy liturgiczne i wskazał na konieczność dokształcania organistów. Ks. Dr. Gieburowski podkreślił, że dzięki pionierom muzyki kościelnej tej miary co śp. Ks. Dr. Surzyński, chóry wkroczyły obecnie na dobrą drogę rozwoju. To też mówca proponuje by Związek z pomocą społeczeństwa uczcił zasługi śp. Ks. Dr. Surzyńskiego przez wmurowanie tablicy pamiątkowej na Skałce poznańskiej w. kościele św. Wojciecha. Po przeszło 2-godzinnych obradach przy udziale przeszło 200 delegatów i gości solwował Ks. Prezes zebranie.

Poniżej podajemy uchwalone rezolucje zjazdu.

Rezolucje

uchwalone na walnem Zjeździe Chórów Kościelnych w Poznaniu, dnia 22. listopada 1928 r. (w dzień św. Cecylji).

I.

Związek Chórów Kościelnych zebrany z okazji 25-cio lecia ogłoszeniu „Motu Proprio“ Piusa X. na Walnem Zjeździe w Poznaniu składa

u stóp Stolicy Apostolskiej, tej Najdostojniejszej Strażnicy katolickiej sztuki muzycznej, zapewnienia synowskiej wierności i uległości, a J. E. Księdzu Kardynałowi-Prymasowi wyrazy najgłębszej czci i hołdu, wraz z zapewnieniem, że pod Jego protektoratem pragnie poświęcić wszystkie swoje siły sprawie muzyki kościelnej.

(Tę rezolucję wysłano do Rzymu na ręce Kardynała-Prymasa).

II.

Walny Zjazd Chórów Kościelnych wyraża swój hołd Najjaśniejszej Rzeczypospolitej oraz Jej Najdostojniejszemu Prezydentowi, prosząc zarazem Rząd Polski, ażeby muzykę kościelną jako poważną część narodowej kultury zechciał otoczyć należytą opieką.

III.

Zjazd Chórów Kościelnych wzywa pp. Organistów i Dyrygentów, ażeby celem podniesienia poziomu śpiewu kościelnego tworzyli po wszystkich parafjach chóry kościelne, oraz prosili Wielebne Duchowieństwo, ażeby otoczyło chóry parafjalne serdeczną i stałą opieką.

IV.

Zjazd Chórów Kościelnych wzywa młodzież polską do wstępowania w szeregi chórów kościelnych, tych ważnych placówek kulturalno-oświatowych służący w równej mierze Kościołowi i Ojczyźnie.

V

Organem i wyrazem dążeń Związku Chórów Kościelnych jest miesięcznik pt. „Muzyka Kościelna“ wychodzi w Poznaniu, abonowanie którego wszystkim miłośnikom świętej muzyki i rzymskiej liturgji gorąco się zaleca.

Łaskawym naszym abonentom, Szanownym współpracownikom, Zarządom Związku Organistów i Chórów Kościelnych diecezyj gnieźnieńskiej i poznańskiej, Zarządowi Związku Organistów diecezji chełmińskiej i wszystkim przyjaciołom „Muzyki Kościelnej“ składamy serdeczne życzenia z okazji radosnych Świąt Bożego Narodzenia.

Dział Związku Chórów Kościelnych

J. E. Najprzewielebniejszemu Księdzu Biskupowi składamy najgorętsze podziękowanie za odprawienie nabożeństwa pontyfikalnego w dniu Zjazdu Chórów Kościelnych oraz za wygłoszenie przemówienia na wieczornej Akademji ku czci Piusa X.

Również serdecznie dziękujemy WPanu Feliksowi Nowowiejskiemu za przygotowanie Chórów i dyrygowanie mszą Brucknera, jak niemniej za wykonanie swojej Sonaty organowej.

Wiel. Ks. Prob. Nawrowskiemu za wygłoszenie kazania w czasie mszy św.

Chórowi archikatedralnemu i jego dyrygentowi Ks. Dr. Gieburowskiemu za udział w Akademji.

Członkom Chóru Reprezentacyjnego za wykonanie mszy Brucknera.

PP. Organistom poznańskim za wszelką pomoc w organizacji Chóru Reprezentacyjnego.

P. Red. Latoszewskiemu za kierowanie pierwszemi próbami Chóru Reprezentacyjnego.

Ks. Faustman, prezes Siedlewski, sekretarz

Związku Chórów Kościelnych.

WIADOMOŚCI Z ARCHIDIECEZJI GNIEŹN.-POZNAŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

Celem ożywienia ruchu w naszym Związku apelujemy do wszystkich chórów o niezwłoczne uregulowanie zaległych składek, oraz abonamentu za „Muzykę Kościelną“ Wobec zbliżającego się okresu walnych zebrań w chórach przypominamy o obowiązkowym nadesłaniu sprawozdań Zarządowi głównemu i okręgowemu W interesie każdego chóru kościelnego leży, ażeby nasz Związek jako pierwszy w Polsce wykazał się na przyszłym Wszechpolskim Zjeździe wzorową organizacją.

Do Związku przystąpiły chóry: z Powidza, Rawicza i Krostkowa.

Pokwitowanie składek

Obrzycko 10,— zł, Marzenin 10,— zł, Budzyń 6,25 zł, Marżenin 9,— zł, Poznań (św. Jan) 7,50 zł, Zbąszyń 7,50 zł, Wonieść 16,50 zł, na cele Związku złożył chór kościelny z Skalmierzyc 10,— zł.

ZJAZD OKRĘGU BYDGOSKIEGO ZWIĄZKU CHÓRÓW KOŚCIELNYCH

W dniu 2 grudnia b. r. odbył się w Bydgoszczy okręgowy zjazd chórów kościelnych, należących do Związku Chórów Kościelnych. Okręg bydgoski obejmuje częściowo powiaty inowrocławski, toruński, wyrzyski i szubiński, w roku ubiegłym wpisało się do związku pięć chórów: Święty Wojciech, Moniuszko, Pius X z Podgórza, Arion z Czyżkówka oraz chór kościelny z Nakła. Zarząd utworzył się w składzie następującym: p. p.: Rozental — prezes, Eichstaedt — wiceprezes, Kobzanka — sekretarz, Mulorz — dyrygent, Dornowski — skarbnik, Hęciak, Joeck i Pufal — ławnicy. Ponieważ w lecie roku bieżącego p. Rozental ustąpił ze stanowiska prezesa, prowadził agendy prezesa p. Eichstaedt.

Zjazd rozpoczął się od uroczystego nabożeństwa w kościele Św. Trójcy z pięknem kazaniem patrona okręgowego, ks. Dąbrowskiego. O godzinie 12 w południe odbyło się otwarcie zjazdu w wielkiej sali Kocerki, które zagaił p. Eichstaedt. Na przewodniczącego wybrano jednomyślnie ks. proboszcza Skoniecznego. Po referacie delegata związku z Poznania, p. Droszcza, i sprawozdaniu z działalności okręgu, wygłoszonem przez p. Eichstaedta, uchwalono rezolucje następującej treści: a) aby organiści i dyrygenci chórów tworzyli przy wszystkich świątyniach chóry kościelne; b) aby Duchowieństwo udzielało chórom kościelnym jak najdalej idącego poparcia; c) aby młodzież możliwie najliczniej wstępowała do chórów kościelnych.

Działalność Związku opiera się na zasadach „Motu proprio“ Papieża Piusa X. Związek poznański ma już za sobą szczytną w tej dziedzinie kartę, natomiast okręg bydgoski związku nie może się poszczycić sukcesami swej pracy: na 48 zaproszeń, dwukrotnie wysyłanych do

chórów kościelnych dotychczas wstąpiło do związku — jak to już wzmiankowaliśmy — zaledwie pięć chórów. Niewątpliwie zjazd obecny w którym brali udział liczni delegaci chórów niezrzeszonych, przyczyni się do rozszerzenia ram organizacyjnych okręgu bydgoskiego i w konsekwencji do wzmożenia działalności.

Podczas południowego zebrania na wniosek ks. patrona Dąbrowskiego wysłano do J. Em. Ks. Kardynała - Prymasa telegram hołdowniczy treści następującej: „Zgromadzeni na zjeździe Okręgu Chórów Kościelnych w Bydgoszczy przesyłamy Jego Eminencji Ks. Kardynałowi-Prymasowi wyrazy najgłębszej czci i hołdu wraz z zapewnieniem, że pragniemy poświęcić wszystkie swoje siły sprawie muzyki kościelnego".

Po południu o godz. 4 odbyło się drugie posiedzenie zjazdowe, wieczorem zaś koncert chórów bydgoskich.

Do zarządu na rok następny wybrano: ks. patrona Dąbrowskiego na prezesa, p. Hęciaka na wiceprezesa, p. Kobzaukę na sekretarza, p. Dornowskiego na skarbnika, p. Mulcrza na dyrygenta.

Dział Organizacyjno - Zawodowy

WIADOMOŚCI Z ARCHIDIECEZJI GNIEŹN.-POZNAŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

W dniu 29. XI. br. odbył się w Warszawie zjazd delegatów diecezjalnych zarządów organistowskich. Reprezentowanych było niestety zaledwie 6 diecezji co świadczy o małem zainteresowaniu zarządów diecezjalnych, a z drugiej strony o niedomaganiach organizacyjnych obecnego Kolegjum Organistów, Chór-mistrzów w Warszawie. W zjeździe brał udział delegat archidiecezji gnieźnieńsko-poznańskiej, reprezentując zarazem diecezję chełmińską sekretarz St. Siedlewski. Z własnej inicjatywy wyjechał także gorliwy opiekun, członek honorowy naszego związku Ks. Prob. Faustman.

Delegaci nasi upoważnieni przez zarząd diecezjalny wyrazili zdecydowanie swój pogląd na dotychczasowy ustrój w Kolegjum, proponując dla dobra muzyki kościelnej i stanu organistowskiego reorganizację, a nawet utworzenie nowego związku, który zjednoczy wspólnie wszystkie dotąd zorganizowane zarządy diecezjalne. Po długiej dyskusji i rzeczowem przemówieniu p. prof. Rutkowskiego powierzono naszej diecezji opracowanie nowego statutu, który przedyskutowany przez zarządy diecezjalne będzie ostatecznie uzupełniony na przyszłym zebraniu delegatów w dniu 14. I. 1929 r. w Warszawie, a zatwierdzony na przyszłym kongresie delegatów.

Ponieważ i kwestja finansowa odgrywa w podobnych wypadkach największą rolę, upraszamy wszystkich kolegów naszej diecezji o uregulowanie zaległych składek, a tych nielicznych na szczęście t. zw. „dzikich" o wczesne przystąpienie do związku.

Z życia kół dekanalnych

D e k a n a t o s t r o w s k i i o ł o b o c k i. W poniedziałek dnia 10. 12. b. m. obradowało zebranie w Ostrowie członków pp. Organistów z dekanatu ostrowskiego i ołobockiego. Zjazd zagaił p. St. Kurkiewicz organista z Skalmierzyc podkreślając, że zjazd ma na celu skupiać kolegów w organizacji i pouczać się nawzajem co do zasad muzyki kościelnej opartej na „Motu Proprio" Papieża Piusa X. Niestety garstka kolegów tylko raczyła przybyć na zwołany zjazd. Czy ci panowie którzy nie przybyli, posiadają tak dostateczne kwalifikacje, że już

zbyteczna jest jakokolwiek uchwała z poradą w sprawach muzyki kościelnej? — Do porządku obrad należały następujące sprawy: 1) połączenie dekanatów ostrowskiego i ołobockiego i wybór delegata prezesa w osobie p. St. Kurkiewicza, organistę z Skalmierzyc; 2) postanowiono wysłać rezolucję do Czcigodnych księży dziekanów, aby raczyli zalecić podległym parafjom, aby przyjmowano na posady organistów tylko dostatecznie kwalifikowanych; 3) uchwalono wysłać rezolucję do Związku Organistów w Poznaniu, by Związek poczynił kroki u władzy duchownej, aby ta raczyła jak w najkrótszym czasie utworzyć komisję Dyecezjalną w sprawie obsadzania posad organistowskich i położyć kres nadużyciu anonsów, ogłaszanych w Przewodniku Katolickiem brzmiących nieraz haniebnie dla stanu organistowskiego. Także, aby Związek organistowski otrzymał pełnomocnictwo w obsadzaniu i zmienianiu organistów. Dalszym szczegółem programu obrad była sprawa utworzenia okręgu Chórów Kościelnych i postanowiono stworzyć okręg ostrowski, włączając powiaty, kępiński, ostrzeszowski, pleszewski, odolanowski i ostrowski. Na mocy uchwały walnego zebrania Związku Chórów Kościelnych zwrócił się p. St. Kurkiewicz organista, aby każdy organista we wyżej wymienionych powiatach utworzył Chór Kościelny i wpisał jako towarzystwo, które należeć musi do Związku Chórów Kościelnych. To też udzielono pełnomocnictwa p. St. Kurkiewiczowi celem zwołania p. organistów oraz delegatów z wymienionych powiatów do Ostrowa na organizacyjne posiedzenie. Po skończonych obradach p. St. Kurkiewicz zaznajamiał zebranych z poszczególnemi przepisami rozporządzenia papieskiego, wykazując jaką pod względem treści, formy i wykonania, muzyka kościelna być powinna. Z zadowoleniem wysłuchano powyższych wskazówek i na tem zakończono obrady.

Stanisław Kurkiewicz, org.

Pokwitowanie składek

Od dnia 1. XI. do 15. XII. br. Kunc - Jarocin 10,— zł; Cichowicz - Psarskie 12,— zł; Stróżyński - Siemowo 20,— zł; Walczak - Gniewkowo 12,— zł; Grajkowski - Spławie 6.— zł; Jankowski - Bydgoszcz 10,— zł; Osmański - Kamionna 6,— zł; Ślusarek - Krzywin 12,— zł; Gapiński - Smogulec 12,— zł; Gaziński - Powidz 12,— zł; Piwkowski - Żnin 6,— zł; Frąckowiak - Chwałkow 6.— zł; Kaczmarek - Barcin 12,— zł; Wojciechowski - Rąbin 6,— zł; Skrzypczak - Opalenica 6,— zł; Nowicki - Sieraków 5,— zł; Michałowski - Tulce 5,50 zł; Królak - Gultowy 7,— zł; Borowiak - Śrem 18,— zł; Budaj - Trląg 10,— zł; Nicz - Giecz 6,— zł.

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI CHEŁMIŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

Rok 1928 dobiega końca i przeważna część kolegów pamiętając o poparciu swej organizacji zawodowej i o zdobywanie większej wiedzy muzycznej, nadesłała już swą składkę roczną. Pozostała jednak jeszcze — na szczęście mała tylko liczba kolegów, którzy nic jeszcze w obecnym roku nie wpłacili. W obecnej porze chyba każdy będzie w stanie tą drobną składkę — bo tylko 12,— zł za cały rok — załączonym blankietem na konto skarbnika nr. 208.533 wpłacić. Nadmienić musimy, że kto bez uniewinienia składki nie nadeśle, temu w przyszłości pisma naszego „Muzykę Kościelną" doręczać nie będziemy.

Dekanaty Kartuski i Żukowski.

Zebranie Organistów dekanatu kartuskiego i żukowskiego odbyło się w Kartuzach, dnia 12 grudnia br. w obecności 8 kolegów, 3 się uniewinniło. Zebranie zagaił prez. dek. Mowiński z Kartuz. Po przeczytaniu protokółu debatowano o ubezpieczeniu urzędników prywatnych,

co jak się okazało dotyczy także organistów, niektórzy koledzy dotychczas jeszcze żadnych deklaracji nie zrobili. Zaznacza się, że obowiązek ubezpieczenia organisty spoczywa na parafji wzgl. na rządcy parafji. We własnym interesie winien każdy organista stwierdzić, czy jest ubezpieczony i domagać się tego stanowczo. Następnie debatowano o organach. Niektórzy koledzy użalali się bardzo, że mają marne organy, lub conajmniej zupełnie rostrojone. Gra na takich organach jest skandalem, i niejedni parafjanie uskarżają się na to. Jest wielce pożądane ażeby księża proboszczowie wzgl. komp. władza raczyła więcej się zaopiekować, organami i przynajmniej dać je nastroić.

W wolnych głosach poruszono sprawę zakrystjanów.

Stwierdzono następnie z ubolewaniem zastój pracy organizacyjnej u kolegów, w dek. Wejherowskim i Puckim i innych, gdzie dotychczas nie urządzają żadnych zebrań, zapominają, że przez Związek i dekanalne zebrania osięga się dalszą wiedzę fachową i korzyść materjalną.

Wiadomo bowiem, że Władza Biskupia w Pelplinie jako też Najprzewielebniejszy Ks. Biskup są bardzo przychylni naszej sprawie i popierają nasze dażenia. Zatem powinniśmy w myśl życzeń Przewiel. Władzy pracować i postępować. Mowiński, delegat.

Pokwitowanie składek

Mikołajski — Tczew 4,— zł, Czaplewski — Czersk 5,— zł, Rakowski — Tczew 6,— zł, Baniecki — Dąbrówka 5,— zł, Krajnik - Bisk. Papowo 2,— zł i Lubieniecki — Strzepcz 6,— zł.

Nuty

Venceslaus Gieburowski: „Cantica Selecta Musinces Sacrae in Polonia“ saeculi XVI et XVII hodiernis choris accommodata; sumptibus K. T. Barwicki Posnaniae 1928.

W sam czas na rocznicę „Motu proprio“ ukazało się to piękne wydawnictwo dawnej polskiej muzyki kościelnej, doniosłe jako czyn kulturalnej, wyrosłe zarazem z praktyki i dla praktyki przeznaczone. Po raz pierwszy bodaj można powiedzieć, że skarby naszej polifonji kościelnej zostały udostępnione wszystkim; całe bowiem wydawnictwo ujęte jest w ten sposób, że utwory można odrazu odśpiewać; uporządkowane jest wszystko: tempo, dynamika a dla łatwiejszego odczytania wszystkich głosów podał wydawca wyciąg fortepianowy pod głosami partytury. Wszystkie korzyści dla praktyki są oczywiste tem bardziej, gdy porównamy to wydawnictwo z ks. Surzyńskiego „Monumentami“, nie liczącemi się dostatecznie z wymogami odtwórczymi. Bardzo dokładne znaki agogiczne, frazowanie i dynamika, nie zawarte oczywiście w oryginałach tych staro klasycznych motetów są odbiciem interpretacji wydawcy, który w przedmowie zastrzega się co do tego, że wszystkie te znaki są wyrazem jego osobistego ujęcia utworów i nie mogą obowiązywać każdego odtwórcę tych dzieł. Są niejako propozycją. Kto słyszał poznański chór katedralny, wykonujący pod dyrekcją ks. dr. Gieburowskiego polifonję klasyczną, ten wie, że ujęcie muzyczne tych dzieł jest głęboko artystyczne a zarazem nie zmanierowane efekciarstwem dynamicznem, lecz w spokojniejszych utrzymane linjach, stosownie do swego przeznaczenia w liturgji. Więc przepisy interpretacyjne ks. dr. Gieburowskiego w „Cantica Selecta“ powitają muzycy tylko z radością, tem więcej, że to nie przeszkodzi w pewnych szczegółach zdecydować się na to lub owo

odchylenie. Zresztą pozostaje do zgryzienia niejeden twardy orzech, aby wymienić akcenty słów. Przeglądając choćby pobieżnie motety w „Cantica selecta" zauważamy, że nie zawsze przypadają akcenty muzyczne na akcenty słowa. Często bywa, że słaba część słowa (końcówka) przypada na mocną część frazy muzycznej. W interpretacji trzeba to retuszować głównie przez płynne frazowanie, przełamujące szranki podziałki taktowej. To jest nie łatwe i warto posłuchać jak to robi chor katedralny w Poznaniu. Z tem wszystkiem jednak dostali nasi muzycy kościelni do ręki artystycznie „accommodata Cantica" staropolskie i pewni jesteśmy, że wydawnictwo to zapoczątkuje prawdziwy renesans polifonji polskiej w naszych kościołach. I nietylko w naszych. Wydawnictwo ks. dr. Gieburowskiego (zaopatrzone w przedmowy w językach: polskim, francuskim, niemieckim i angielskim) odnosi się też wyraźnie do muzyków kościelnych zagranicą i wprost do nich mówi: patrzcie jakie arcydzieła muzyki kościelnej wydała Polska, ile tradycji jest w jej kulturze. Istotnie przeglądając ten wybór motetów pozna się łatwo, że wydawca miał szczęśliwą rękę. Wybrał na pierwszy ogień co najpiękniejsze: po dwa motety Szamotulskiego, Gomółki i Gorczyckiego a cztery umieścił motety Zielińskiego i słusznie. Zielińskiego „Haec dies" a zwłaszcza „In monte Oliveti" to dzieła niezwykłej piękności muzycznej, twory genjuszu, któremi poszczycić się możemy przed całem światem.

Spodziewamy się, że „Cantica Seleta" znajdą się niebawem w rękach wszystkich naszych muzykow koscielnych i że zasłużony wydawca będzie mógł przystąpić do drugiego nakładu (przy którym należy usunąć niektóre drobne niedokładności jak np. imiona Gorczyckiego) a zarazem będzie mógł wydać dalszy wybór arcydzieł naszej polifonji. Warto jeszcze podkreślić, że graficzna strona wydawnictwa jest wytworna i świadczy o prawdziwie artystycznym smaku wydawcy p. K. Barwickiego. Z. L.

———

Bolesław Wallek-Walewski: „Missa in honorem Sti Vincentii a Paulo", na 4 gł. męskie z organami. Nakładem księży Misjonarzy, Kraków, Stradom 4, r. 1928.

Bardzo ubogiej współczesnej polskiej twórczości mszalnej przybyło dzieło, które zasługuje na baczniejszą uwagę ze względu na to, iż zawiera w sobie szereg cech, tchnących powiewem świeżości w naszej muzyce kościelnej. Rezerwując sobie do następnego numeru szczegółowe jego omówienie w osobnym artykule, podaję tu tylko sumaryczne zestawienie zarówno jego zalet jak i stron słabszych. Na cały szereg zalet mszy Walewskiego składa się najpierw wyzyskanie intonacyj choralnych celebransa (Gloria, Credo), oraz czterech polskich pieśni kościelnych w spcsób świeży, pomysłowy i przeprowadzony bardzo inteligentnie. Zastosowanie nowszych środków harmonicznych wyróżnia tę mszę od wszystkiego, co się dotąd pojawiło u nas w tej formie, a mimo to nie wykracza ta harmonja poza granice uznane już dziś i stosowane nawet przez niektórych przedstawicieli szkoły regensburskiej. O umiarze i równowadze między zastosowaniem techniki ściśle polifonicznej a harmonicznej, o przewadze swobodnych, krótkich imitacyj, o przejściach z wielogłosowości do unisona czy odwrotnie, słowem o wyzyskaniu wszystkich środków, jakie można i należy stosować do chóru męskiego — nie wspominam, jako o rzeczy zbędnej, gdy się u nas i dla nas pisze o Walewskim. Jedynie na wzmiankę w naszych stosunkach zasługuje podkreślenie, iż kompozytor dostosował się ściśle do przepisów liturgicznych, odnoszących się do integralności tekstu, sposobu jego powtarzania, rozpoczynania dwóch części mszalnych intonowanych przez celebransa, wreszcie do rozmiarów mszy. Ostatnie są wprost krótkie, skoro Gloria liczy 104, a właściwie 95 taktow, Credo 140 t., zaś pozostałe

części wahają się między 35 a 45 taktami. O ile chodzi o uwagę natury estetycznej (więc już o uwagi czysto subjektywne), to za najlepsze części uznałbym Credo, poczem Benedictus, jako części odpowiadające wszystkim możliwym postulatom stawianym z najróżniejszych stron czystej muzyce kościelnej. O ile chodzi o oryginalności wywołanego nastroju, o charakter odmienny od wszystkiego co się spotyka w ogóle kompozycyj mszalnych, to taką najoryginalniejszą częścią jest Sanctus. Pogodnym nastrojem, więc również nastrojem różnym od szeregu utworów, które wyszły ze szkół pielęgnujących wyłącznie muzykę kościelną odznacza się Kyrie. Bywa ono zwykle przeimitowane, albo, o ile odznacza się ono więcej subjektywnym nastrojem kompozytora, jest ono ze względu na charakter błagalny napisane w tonacji mollowej. Pogodny charakter (niby echo muzyki romantycznej) niniejszego pierwszego numeru mszalnego może usposobić rygorystycznych liturgistów nieco sceptycznie do mszy Walewskiego, ale mimo to nie może nikt zająć wobec niej stanowiska wyłącznie negatywnego. Oczywiście cała msza będzie daleko stosowniejszą dla uroczystości radosnych roku kościelnego (Wielkanoc, Ziel. Św., Boże Narodzenie) niż dla uroczystości przypadających w okresie adwentowym, czy wielkopostnym. Słabszą stronę mszy stanowią niektóre miejsca partji organowej, sprawiające wrażenie raczej wyciągu z partytury instrumentalnej, niż oryginalnie opracowanej partji organowej. Można zresztą przewidzieć, iż przez zinstrumentowanie raczej msza jeszcze zyska, bardzo bowiem wiele utajonych barw instrumentalnych można wyczuć już w dzisiejszej partyturze.

Msza, drukowana nakładem Księży Misjonarzy w Krakowie, została wykonana przez firmę Akord (Kraków). Szata zewnętrzna przedstawia się więcej niż starannie, możnaby nawet zaryzykować określenie: wspaniała. Nieproporcjonalna do kosztów nakładu cena 6 zł za partyturę wraz z jednym egzemplarzem każdego głosu, a 50 gr. od głosu, da się jedynie utrzymać w tych warunkach, gdy nabywcy zwrócą się o mszę wprost do nakładców. **X. Dr. F.**

Marcin Mielczewski „Deus in nomine tuo", koncert na bas solo z tow. dwojga skrzypiec, fagotu (wzgl. wiolonczeli) i organów. Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej przez Stowarzyszenie miłośników dawnej muzyki w Warszawie.

Warszawskie Stowarzyszenie miłośników dawnej muzyki przystąpiło w roku bieżącym do wydawania zabytków dawnej muzyki polskiej, zarówno świeckiej, jak ogólno religijnej, w tem oczywiście i czysto kościelnej. Jak wynika z zapowiedzi przygotowanych na czas najbliższy do druku utworów, zwróciło Stowarzyszenie uwagę swą na dzieła powstałe począwszy od r. 1600 aż do czasów nam coraz bliższych. W czasopiśmie naszem możemy i musimy zwrócić uwagę przedewszystkiem na utwory religijne. Taki utwór ukazał się w drugim zeszycie Wydawnictwa. Jest nim koncert M. Mielczewskiego, wybitnego kompozytora polskiego z pierwszej połowy 17 w. i kapelmistrza kapeli kardynała Karola Ferdynanda, brata króla Władysława IV. i Jana Kazimierza. Mielczewski zmarł w r. 1651. Utwory jego ceniono zarówno za jego życia, jak i po śmierci, tak w Polsce, jak zagranicą, czego dowodem jest fakt, że niniejszą właśnie kompozycję wydali Niemcy już po śmierci Mielczewskiego, w towarzystwie dzieł takich kompozytorów jak np. Claudio Monteverde. Po 270 blisko latach od chwili wydania tego dzieła w Niemczech ukazało się ono ponownie dopiero teraz we wzorowem opracowaniu, dokonanem przez Dra Chybińskiego i K. Sikorskiego, i w godnej, niemal wytwornej szacie zewnętrznej, nadanej mu w drukarni Wł. Łazarskiego w Warszawie.

Jakkolwiek kompozycja Mielczewskiego niema w tej postaci, zastosowania w liturgji, jest jednak napisana do tekstu, opracowanego przez Kościół, bo do trzech pierwszych wierszy zaczerpniętych z 53 psalmu. Żadne względy nie stoją na przeszkodzie temu, by można ją wykonać w kościele. Że jednak rozmiary jej są wielkie (127 taktów), przeto trudniej będzie ją umieścić jako wkładkę w nabożeństwo liturgiczne, na którem za pozwoleniem biskupa śpiewa się mszę z tow. orkiestralnem, a zato łatwiej ją dostosować do nabożeństw pozaliturgicznych rannych czy wieczornych, a przedewszystkiem może ona stanowić prawdziwą ozdobę akademji i koncertów religijnych. Wszystkie towarzystwa śpiewacze rozporządzające solistą o głosie basowym, powinny poprzeć to Wydawnictwo Stowarzyszenia mił. daw. muz. przez nabycie powyższej kompozycji, zwłaszcza, że za przystępną cenę 10 zł nabędą cały materjał potrzebny do wykonania. X. H. F.

ZA DZIAŁ ORGANIZACYJNO-ZAWODOWY I OGŁOSZENIA ODPOW. ST. SIEDLEWSKI
ODBITO W DRUKARNI WYDAWNICZEJ FR. KRAJNA — W POZNANIU, STRZAŁOWA 2a


W NAGRODĘ ZA POSTĘP W PRZEMYŚLE
WYSTAWA PRZEMYSŁOWA W POZNANIU 1908
ZŁOTY MEDAL


1621
VIVOS VOCO MORTUOS PLANGO FULGURA FRANGO
ZNAK OCHR.